Sőtér István

Világtájak

Világtájak

SŐTÉR ISTVÁN VILÁGTÁJAK

SŐTÉR ISTVÁN

VILÁGTÁJAK

Esszék és jegyzetek

SZÉPIRODALMI KÖNYVKIADÓ
1957

Ezek az írások — jegyzetek és esszék — mintegy harmadfél évtized munkáiból maradtak vissza, afféle „melléktermékekként", tájékozódások, vizsgálódások tanúságaiként. Azt is mondhatnám: csupa útkeresés tanúságaiként — hisz a jelen vagy a múlt világirodalmában, a kultúra végtelen világtájain, harmadfél évtized megpróbáltatásai, harcai, reményei és vállalkozásai közt, mindig is a magyar értelmiség útjának iránymutatóit, eligazító csillagképeit kerestük.

„Melléktermékek" ezek az írások — nagyobb könyvek szomszédságában jöttek létre. Valamikor regények — újabban irodalomtörténeti monográfiák szomszédságában. De ennek vagy annak a szomszédságnak „műfaji" különbözése ezeken az esszéken, s egynémelyiküknek útkereső igényén vajmi keveset változtatott. Hisz tudományos műben is lehet az élet, a történelem, az emberi sorsok ugyanoly törvényeit kutatni, mint szépprózai epikában. Sőt, a tudományos alkotásnak az ad igazán értelmet, ha a történelem, a társadalom, az emberi sorsok törvényeinek megfejtésére

ugyanazzal a mohósággal törekszik, mint a művészi alkotás. Egy múltbeli író életművét is lehet ugyanoly módon témaként, megfejtési, ábrázolási feladatként felfogni, mint ahogyan egy regényíró fogja föl anyagát, témáját, alakjait és cselekményét. És Dantétól, Rabelais-től kezdve, mind a mai napig hány író tekintette is művét egy elmélet, egy tudományos igényű koncepció kifejezésének. Tudomány és művészet kölcsönösen át is járhatják egymást, s a mi korunkban is létrejöhet kettejük találkozása, középkori vagy reneszánsz-kori együttélésük megismétlődéseként.

Persze, az esszé, a jegyzet sokkal személyesebb, sokkal könnyebb kedvű, hogysem ilyen találkozásokra, együttmaradásokra alkalmat adhasson. De az esszék sora jelezheti egy gondolat fejlődés-irányát, egy tájékozódás, egy szemlélet kialakulásának állomásait. Amikor ezt a kötetet összeállítottam, a magyar irodalom, a magyar értelmiség egy rétegének, egy korosztályának útjáról is közvetett vallomást akartam nyújtani. Legutóbbi tanulmánykötetem, a Romantika és realizmus (1956) a nagyobb méretű, értekezés-jellegű írásokat foglalta magában, s inkább a megérkezés állapotát fejezte ki, mint az útban levő gondolatét. A gondolat megérkezik egy állomáshoz, pihenőt tart, szemlét önmaga és előzményei felett, majd újabb útra vállalkozik. Visszatekint még a korábbi állomásra, a tíz esztendő előttire. A Játék és valóság (1946) esszéiben még éppen csak moccan az újabb út, az újabb vállalkozás kedve. Ez a mostani kötet pedig nem is akar egyebet mutatni, csak az utat magát, a gondolat változását és változatait, a tájékozódást és nyugtalanságot, mely nemcsak ez írásokat jellemzi helyenként, de írójuk nemzedékének tagjait is. Igen, nyugtalanság és elégedetlenség tölt el bennünket ma is — a gondolat, mely útját járja bennünk és korunkban, még nem elégülhetett ki, még nem

találhatta meg végső fészkét, melyről felröppenhet, majd ismét megtelepedhetik. Az idealista filozófiától indultunk el, és megérkeztünk a materializmushoz, a dialektikához; kezünkben a kulcs, mellyel jelenségek, törvényszerűségek zárjait nyithatjuk ki — a marxizmus kulcsa. De mennyivel több zárat kellett és lehetett volna már eddig is felnyitnunk! Ezt a kulcsot mintha igazán még nem is használtuk volna.

Útja közben a gondolat nem elszórni, nem szertetékozolni kívánja az összegyűjtöttet, hanem elrendezni, áthasonítani; csak a bolondok nevezik „ekleticizmusnak" a felelős, óvatos megőrzést, és csak esztelenek hiszik, hogy szebben sarjad majd a vetés, ha a termőföld elébb szikessé szárad. A gondolat új állomása magába kell zárja a régit, s az utat is, mely emebből amabba vezetett. Mennyire rosszhiszemű is az, aki úgy véli, hogy a marxizmus állomása a korábbiak megtagadását, „elítélését" kell jelentse szükségképp. Igaz — a betegesnek, a romlandónak, a meddőnek és értelmetlennek megtagadását ez a filozófia, ez az esztétika jogosan hirdeti. De vajon a nagy világkultúrában a romlandó, a beteges van-e túlsúlyban? És ha látjuk is a polgári kultúra válságát, kell-e azt hinnünk, hogy ez a válság c s a k szörnyszülött műveket, elfajzott művészetet hozhatott létre? Nem hihetjük, hogy mások útkeresései — még ha célhoz nem vezettek is — tanulság, érdek, izgalom nélkül lehessenek számunkra. És hasonlóképp: a magunk útkeresései, akár a korábbiak, akár a mostaniak. Mert az utakat tovább kell keresnünk — a marxizmus birtokát még szélesebbre kell terjesztenünk, a gondolat, az ismeret újabb tartományait kell csatolnunk hozzá. Tartományokat, melyeket be kell járnunk, valóban a magunkáéivá tennünk. A történelmi, a gazdasági, a társadalmi erők hatásának és mozgásának számbavétele mellett számba kell

vennünk a lélek, az erkölcs kevésbé kiszámítható, szeszélyesebb és meghökkentőbb hatásait és mozgásait. Csak a teljes embernek, a teljes történelemnek — a közös és az egyéni sors egységének, kölcsönhatásának — megértése, fölismerése lehet méltó igényünk.

Ismétlem, ezek az esszék, jegyzetek, olvasónaplók nem vallhatnak kellőképp erről az igényről, s főként nem mutathatják föl ez igény beteljesültét. De vallhatnak a keresésről, mely a beteljesüléshez vezethet.

Ám valljanak a korábbi szakaszokról is, a harmincas évek derekának aspirációiról — hisz egy-egy történelmi helyzetet másként és másként fognak föl nemzedékek, csoportok. A nálunk idősebbek számára ez az évtized egy új társadalmi és nemzeti misszió kialakulásának korszaka volt. Mi, a fiatalabbak akkoriban a „játékos Európát" fedeztük föl — ami nem annyira holmi frivol hajlamok jele, mint inkább a nosztalgiáé az összhang, a tündérjáték után —, a klasszicizmus teljessége és tökéletessége után. Aranykor-nosztalgia, tagadhatatlanul — s nem a legkedvezőbb időpontban. Ezt az aranykort jelentette számunkra a francia klasszicizmus korszaka — de erről szól a Ligne-tanulmány is, mely a „játékos Európa" ősét keresi a kert és a levél hercegi művészében. A kortársak közül Giraudoux fejezte ki legtökéletesebben azt az Európát, melyre a klasszicizmus Gide-féle meghatározása, a Baudelaire-től kölcsönzött két sorban, annyira ráillik: A világ ott csupa rend — szépség, gyönyör, pompa, csend. És maga Gide is, regény-kísérleteinek klasszikus irányával, mely a legújabb francia regényben új érvényt nyer talán: az értelem szépségét, a rend bonyolultságát jelentette számunkra.

A háborús évek egy részében a korral szembefordulás vágya kívántatta meg velünk a révületet;

igaz, ez a vágy inkább csak hátatfordításként valósulhatott meg — de az olyan misztikus-újplatonikus szemlélet, mint a Charles Morgané, a túljutás lehetőségével kecsegtetett, s Emily Brontë szenvedély-szemléletének végletessége, kizárólagossága egy, a visszataszító világgal dacoló, látnoki költészet igazát bizonyította be számunkra.

De már a világháború idején egyre inkább ráébredhettünk arra, hogy a játék és a révület világa helyébe a szolgálaté lépett, eszmék és feladatok szolgálatáé. Ez a felismerés érik már a modern angolokról és amerikaiakról készülő jegyzetekben, melyek egy része csak a felszabadulás után lát napvilágot. Ezt a felismerést fejezik ki, fokozott mértékben, az orosz és a szovjet írókról szóló újabb esszék. De még a francia egzisztencialistáknak szentelt írások is, melyek ugyancsak a felszabadulás után pezsdülő érdeklődésről, kiszélesedő tájékozódásról tanúskodnak: a littérature engagée példáit sorakoztatják föl.

Az eszmék szolgálatának elve az eszmék igazának kérdéséhez — s végül is a marxizmushoz vezet el. A szemlélet átalakulása a stílusét, a módszerét is magával hozza: megnövekedik a történelmi-társadalmi erők szemléltetésének, elemzésének fontossága — a módszer kialakításának nemegyszer tapogatódzó munkálatai uralkodnak az ötvenes évek elején. A klasszikus realizmus örökségének kérdése előtérbe nyomul — az irodalom legtisztább forrásait keressük, s a kötet esszéi Rabelais-től, Cervantes-től Thackeray-n, Kelleren át Tolsztojig, e forrásokhoz irányuló zarándoklásaink emlékei.

De már a klasszikus realizmus mellett egyéb irodalmi áramlatok, stílusok, iskolák forrásaiból is meríteni kívánunk — így elsősorban a romantikáéból. Ennek vonzerejéről, ihlető hatásáról a Mickiewicz-esszék tanúskodnak. A humanizmus megújhodásának, korunk morális kérdéseinek

sürgetése fordítja a figyelmet Thomas Mann művéhez éppúgy, mint Simone de Beauvoiréhoz, vagy Camus-éhoz is. Hisz a „mandarinok" is korunk erkölcsének parancsára vállalják a tetteket, lépnek ki árnyas kertjeikből, hűvös dolgozószobáikból az eszmék forró és poros piacaira.

Világtájaink hívása egyre sürgetőbb, s nem szabad előle bedugnunk fülünket. Egy új és felelős művészet van világszerte kialakulóban. Az elkövetkező években több kíváncsisággal és felajzottsággal kell erre figyelnünk, mint bármikor eddig. Ez a kötet inkább csak a múltat kommentálja, a már bekövetkezettet, a már beteljesültet — illetve, a már le is záruló jelent. Bár arra is buzdíthatna, hogy ablakainkat az egész kortársi világirodalom felé a jövőben figyelemmel és bizalommal kitárjuk.

Budapest, 1957. június.

ELSŐ RÉSZ

KÉT MESTER

A HUMANIZMUS KALANDREGÉNYE

(François Rabelais)

1

Óriás-mese, szatíra és kalandregény meghökkentő és lenyűgöző szövevényeként áll előttünk a reneszánsz egyik legnagyobb irodalmi alkotása, François Rabelais öt könyvből álló regénye Gargantuáról és Pantagruelről. Óriások e regény hősei: a mítoszok és népmesék világából leszármazott, mulatságos, de tiszteletet is parancsoló lények, akikben az emberi tulajdonságok monumentálissá felfokozott, eltúlzott méretekben öltenek testet. Hatalmas étvágy — és a tudás nem kevésbé hatalmas vágya jellemzi őket. Jóságuk, bölcsességük, bátorságuk éppúgy a többi ember fölé emeli őket, mint erejük, növésük. A világ, melyben mozognak, s nagyhírű tetteiket véghezviszik: részint a Rabelais Franciaországa — részint pedig egy mesés-fantasztikus vidék, melynek szigetein rögeszmés, torz emberek élnek, kificamodott beszédmóddal és szokásokkal. A szigetek népe, melyet a tudásra szomjazó, fiatal óriás, Pantagruel meglátogat, Panurge-nek, az ő ravasz és hetyke, nagyszájú és közönséges, de mindig szellemes és ötletes mesterének kíséretében — a „pápafalók" szigete éppúgy, mint a

„pápanyalóké", és a többi, furcsa fél-emberi, fél-állati lényé: talán még pontosabban jeleníti meg a kort, Rabelais korát, mint a mű kevésbé meseszerű fejezetei; Rabelais mesés szörny-alakjaiban kortársi szerzetesek, teológusok, törvénytudók, nagyurak, adószedők rejteznek. A „pápafalók" szigetének lakóiban nem nehéz a protestánsokra — a „pápanyalókban" pedig a katolikusokra ismernünk. Rabelais óriás-hősei valójában nem egy meseszíntéren élnek és utaznak, hanem — az író hazájában. Rabelais műve a világirodalom egyik legnagyobb szatírai alkotása. De több is ennél: egy új kor új eszméinek védelme, igazolása, dicsőítése is! Rabelais-re éppúgy, mint hőseire, érvényes az a jellemzés, melyet Engels az egész reneszánszról adott, a korról, mely óriásokat nemzett, „a gondolkodás, szenvedély és jellem, a sokoldalúság és tudás óriásait".

Gargantua és Pantagruel ugyan a népmesék világából lépnek elő — de testi nagyságuk elsősorban azoknak az eszméknek nagyságát érzékelteti, melyek betöltik őket, s melyeknek képviselőiként, szóvivőiként szerepelnek az egész cselekmény folyamán. A jókedv, az emberiesség, a szabad, a független gondolkodás óriásai ők, akik könnyű szerrel döntik le mindazt a régit, ami útjukat állja, s falrengető hahotával mérik végig a korcs és torz hűbériség alakjait, akik az út mentén hemzsegnek: szolgákat és nagyurakat, fogdmegeket és teológusokat, prókátorokat és szofistákat — a regény mellékalakjait.

Az emberiség örök olvasmányai közé tartozik ez a mű — ama nagy mesék közé, melyekből örömöt, bizakodást, tudásvágyat meríthetünk, és az élet gazdagságának, változatosságának kalandos-derűs bizonyságát. Az a majd vaskos, majd gyilkosan gúnyos jókedv, mely ennek a regénynek lapjait betölti, egy nagy kor és egy nagy ember szívéből fakad, tiszta és bátor szívből, melyet a viszontagságok

és az üldöztetések nem tudtak megtörni. Mert Rabelais élete veszélyekben, kínzó bizonytalanságokban, nyílt vagy burkolt üldöztetésekben ugyancsak bővelkedik.

Ugyanolyan kockázatos élet ez, mint a kor többi humanistájáé, akik az újonnan feltárt ókor kultúráját tanulmányozzák és adják át, a XV—XVI. századnak. Ezek a humanisták az ókori szövegek tanítása nyomán felismerik az ember új céljait, az élet új értelmét, a természet új magyarázatát — és végtelen bizakodással tekintik a tudományt az ember vezetőjének, egy csodálatos jövő útjain. A kor, melyben Rabelais pályája elindul, a nagy remények, az ujjongó várakozások kora. Mindez a várakozás és ujjongás a tudósok, a humanisták kis körében él egyelőre, akik úgy érzik, meglelték a kulcsot az élethez — s többet leltek annál a Bölcsek Kövénél, melyet az alkimisták kutattak valaha. Az ókori szövegeknek ezek az ismerői megmámorosodnak a bizakodástól, a reménykedéstől. Mintha már végképp eloszlott volna az emberiség körül a sötétség, mintha már háborítlanul lehetne vezetni az embert jövője felé — ugyanoly mérföldes léptekkel, ahogyan Gargantua és Pantagruel is járják egy csodálatos világ útjait.

De a humanisták nem számolnak a régi erők csökönyösségével, a múltba visszahúzó renyheséggel. Nagy részük lelkesen üdvözli a vallásreformációt, s az értelem győzelmét látja benne. Pedig a reformáció éppúgy, mint az ellene támadó egyházi reakció, a XVI. században már sorvasztják azokat az erőket, melyekből az új győzelme megszülethetnék. A kor, melyet a humanisták oly lelkesen üdvözöltek, a vallásháborúk görcsében merevedik meg. A fanatikus üldözések, az inkvizíciók, a könyvégetések, a meddő hitviták közé aláhanyatló század nem váltja valóra a humanisták reményeit. Ezek a nagy műveltségű emberek, akik stílusilag, sőt nyomdailag is oly gondozott és ízlé-

ses műveikben az értelem nagyságát, a gondolat szabadságát, a természet megismerhetőségét hirdették, s a plátói „lakomára" emlékeztető összejöveteleiken már a teológia és a babonák végleges vereségére koccintottak: most keserű megrökönyödéssel ébrednek fel. A köztereken már rakják a máglyákat, melyekre vagy ők kerülnek majd — vagy legalábbis a könyveik.

Olyan ez, mint a tavaszi fagy: dideregnek, sorvadnak benne az értelem korán nyílt virágai.

Rabelais is átéli ezt a tavaszi fagyot, az európai humanizmus nagy válságát. Az ő hazájában ez a válság 1534—35 körül köszönt be. Rabelais műve épp akkor kibontakozóban. A bőven és éretten alkotó férfikorba ő maga épp azokban az években lép be. Torkára épp akkor forr a szó, amikor leglényegesebb mondanivalóját akarná közölni.

Franciaországban, a humanista virágzást követő reakciónak emléke I. Ferenc király nevéhez fűződik. „Ez az elbájoló és ragyogó király, aki oly jól beszél, s oly rosszul cselekszik, aki elhatározásaiban még kevésbé kitartó, mint szerelmében, ez az ingadozó, kétarcú ember, ez a szélkakas, I. Ferenc" — jellemzi őt a nagy történetíró, Michelet. „Lovagkirály, akinek forró volt a vére és sovány az agya" — mondja róla Anatole France. I. Ferenc maga köré gyűjti a humanistákat, bátorítja őket — de amikor az új eszmék már merészen kezdenek jelentkezni, s mögöttük egy nagy, népi megmozdulás körvonalait is sejteni lehet: visszahőköl, a pápával kezd tárgyalni, második fiát a pápa unokahúgával, Medici Katalinnal házasítja össze, s megkezdi az eretnekek üldözését. Franciaország történelmének ez a fejezete ugyanolyan undorító kegyetlenségekről, a megégettetés, a kínzás, az üldözés ugyanoly fanatikus és szadista eszközeiről ad számot, mint a Habsburgok birodalmáé.

Ebben a sivár és kiábrándító korszakban szerteszóró-

dik a humanisták kicsiny köre, melyhez Rabelais is tartozik. Navarrai Margit, a király nővére, aki pedig valóságos kis humanista udvart tartott, s maga is híres volt leveleiről, fájó szívvel, de megadja magát a katolikus pártnak, és szélnek bocsátja védenceit. Közülük a zsoltár-költő Clément Marot valószínűleg öngyilkos lesz, Étienne Dolet, a független gondolkodó, aki a reformációt és ellenreformációt egyforma viszolygással figyelte: máglyára kerül, írásaival együtt — s a többiek bújdosásba kényszerülnek, Észak-Itália kis udvaraiban, vagy meghódolnak a királyi hatalom előtt. Menedéket a reformációnál sem kereshetnek: a humanista műveket ugyanazzal a vakbuzgalommal hordják máglyára Párizsban — mint Kálvin városában, Genfben is.

Mit tesz, hogyan él — hogyan gondolkodik és cselekszik Rabelais, a nagy humanista —, a humanizmus eszméinek üldöztetése idején?

2

Életrajzírói álmélkodnak, hogy csaknem ugyanoly gyakran változtatott foglalkozást, mint lakóhelyet. Volt ferences barát, bencés szerzetes, majd orvos, filozófus, író, nagyurak kísérője és titkára. Ezek a sűrűn váltogatott foglalkozások mutatják legvilágosabban, mint kellett rejteznie, egyik munkahelyről a másikhoz menekülnie, pártfogókért esengenie, hogy megalkothassa, befejezhesse művét.

Rabelais 1532-ben adja ki a *Pantagruelt*, majd 1534-ben a *Gargantuát* (később a második regény foglalja el a sorozat kezdőhelyét, mely ily módon az apának, Gargantuának történetével kezdődik, és fiának, Pantagruelnek életével folytatódik). Rabelais ekkoriban orvos a lyoni kórházban, s a *Gargantua* kiadása előtt Rómában is megfordul,

ahol régészettel foglalkozik. A regény megjelenése után menekülnie kell Lyonból, mert az egyház a mese mögött rejtőző, teológia-ellenes, szatírai célzatot felismerte.

Hű marad az elvekhez, melyeket a *Gargantuá*ban és a *Pantagruel*ben vallott. Tizenegy esztendeig hallgat, s csak 1545-ben adja ki a *Pantagruel* folytatását, a *Harmadik Könyv*et, melyet 1552-ben követ a *Negyedik*. A regény első két részében a párizsi egyetem, a Sorbonne vaskalapos teológusait állította pellengérre, s a hűbérurak vérszomját mutatta meg. De most már szavát a vallási harcok és a királyi önkény ellen is felemeli. Az *Ötödik Könyv*ben pedig, mely csak halála után lát napvilágot, felvonul a pápaság élősködő, ragadozó madarainak egész raja — s e madárfajtáknak már a nevük is elárulja a szerzetest, a papot, a püspököt, a bíborost —, a „maga nemében egyetlen" madár pedig nem más, mint a pápa. Ebben az *Ötödik Könyv*ben a legmaróbb Rabelais szatírája. Mindaz a keserűség, amit a humanizmus üldöztetésének évei csepegtettek a szívébe, itt kicsordul, s ez a könyv még egy elszánt csapást mér a Sorbonne teológiájára is.

A két mesés óriás-alak, akikben az emberi tulajdonságok felfokozott, tervszerűen eltúlzott méretekben öltenek testet, s akiknek étvágyánál csak tudásvágyuk hatalmasabb: nem Rabelais — hanem a nép képzeletében születtek meg. Népmesék — és a nép nagy megmozdulásainál, vásárokon, búcsúkon terjesztett ponyvafüzetek hősei ők. Mulatságos, de tiszteletet is parancsoló lények; jóságuk, bölcsességük, bátorságuk éppúgy a többi ember fölé emeli őket, mint erejük, növésük. Rabelais a népmeséből vitte át őket a humanista regénybe, s tette meg mindkettejüket a maga eszméinek hordozóivá. Ezeknek az eszméknek hordásához, célhozviteléhez, valóban: óriások vállára volt is szükség!

A regény első két kötete, vidám ötletek, vaskos tréfák, mesés kalandok sorozatában, arról szól, hogyan szereznek érvényt ezek az óriások az emberiesség, az értelem, a haladás elveinek, egy olyan világban, melyet még a múlt babonái, dogmái, konvenciói borítanak sötétbe. Ezek az óriások egy új magatartást és gondolkodásmódot igazolnak lépten-nyomon. Nemcsak szavaikban, de elképesztő, merész és vidám tetteikben is hirdetik a humanizmus elveit. Gargantua és Pantagruel egyénisége duzzad az optimizmustól, s a regény egyik legfontosabb eleme az a nagy bizakodás, mellyel Rabelais az új világot szemléli, s győzelmét az óriások mesés kalandjainak, harcainak kifejletében érzékelteti. Gargantua és Pantagruel felmérhetetlen ereje — az emberiség erejét példázza. Az emberiségét, melyet nagy jövőjének útján éppoly kevéssé lehet már feltartóztatni, mint ezeket az óriásokat.

Ez az eszmeiség a regény első két kötetében a szatírai ábrázolás, valamint a népmesei fantázia páratlan remekléseivel kapcsolódik össze. Rabelais nem mulasztja el, hogy a történet elején mulatságos adatokat ne közöljön Gargantua óriásvoltának érzékeltetésére. Anyja nem kilenc, hanem tizenegy hónapig viselős vele, világrajövetele után pedig a csecsemő-óriás 17 913 tehén tejét hörpinti föl. Az öszvér, melyen Gargantua Párizsba utazik, farkcsapásaival kipusztítja Beauce vidékének valamennyi fáját — gazdája pedig majd a Nôtre-Dame harangjait akarja csengettyűkül a nyakába akasztani. Ez a harang-epizód egyébként sommásan szemlélteti Rabelais tréfás-szatírikus művészetét is. A párizsiak 300 birkát és 20 juhot ajánlanak fel ebédre Gargantuának, mire ez a harangokat jóságosan visszaszolgáltatja. De a párizsi egyetem, a Sorbonne teológus professzorai kapva kapnak ezen az alkalmon, hogy ünnepi beszédet tartsanak, s egyik kollégájukat menesztik

az óriás elé, az öreg Janotus de Bragmordót, hogy épületes beszéddel bírja rá Gargantuát arra, amit ő már úgyis elhatározott. Janotus szónoklata a rabelais-i humor egyik legjobb példája. Kacskaringós érvei, egyházatyákból merített következtetései, idézetei — alkudozása, melynek során Gargantuát hol az imént leölt disznóval és a jó borral, hol pedig az ingyen elnyerhető bűnbocsánattal igyekszik a harangok átadására bírni, s közben a krákogásai, köhintései, melyeket hangtani pontossággal kottáz le Rabelais szövege: mindez egy olyan mulatságos zűrzavarba olvad össze, mely a szónok fejében uralkodónak is hűséges tükörképe. Rabelais könyvében a francia szellemesség leggazdagabb válfajával találkozunk — a népi szellemességgel. És ehhez a szellemességhez társul nála a humanista, a tudós és költő merész, szabad jókedve. E jókedvben sok csillan az egyetemi világ, a diákélet könnyű, gondtalan életérzéséből is. Rabelais képzeletének népi forrása tisztán vegyül el a műveltség vizével — hisz ő a kor legműveltebb elméi közé tartozik. Orvos és filozófus, költő és botanikus, történész és régész, sőt diplomata, egy személyben.

Rabelais ugyanazzal a szenvedéllyel ostorozza a feudális nagyurak hódító terveit, uralmi ábrándjait, mint a Sorbonne teológusainak áltudományát. A regény bemutatja a hódító háborút is, a hűbéri-lovagi kardcsörtetést: Picrochole király seregei megrohanják az óriások békés országát, és rabolják, égetik — éppúgy, ahogyan Rabelais korának nagyurai is szabad prédaként dúlják békés, virágzó szomszédaikat, ha önkényüket kockázat nem fenyegeti. Picrochole alakja, mesés méreteiben és túlzásaiban: minden idők hódítóinak arcképévé nő. Ez a fejedelem, akinek hatalma nemigen terjedhet túl egy francia hűbéri birtok határain, már az egész világ meghódításáról álmodozik. Az ő megrészegült képzelete az afrikai partokon, a Szentföldön, a

Tigris gázlóinál állapodik már meg — úgy képzeli, seregének egyik szárnya a földkerekség déli részét karolja át —, a másik pedig északra kanyarodva, Skandinávián, Németországon, Magyarországon át jut el Kostantinápolyig. Micsoda szatíra van abban a beszélgetésben, melyet ez a Picrochole a kapitányaival folytat, ahogyan előre iszik a medve bőrére, előre osztogat kegyelmet és büntetést, elhatározza, hogy felépíti Salamon templomát — majd mégis eláll e tervétől, mivel a „józan lehetőségek" határait nem kívánja átlépni — már amiatt aggódik, hogy nem lesz elég itala az ázsiai sivatagokban —, s végül még a nem eléggé friss borral is beérné, hisz a győzelemért csak meg kell hozni az áldozatot. De a vitéz sereg egyelőre Grandgousier-nek, Gargantua apjának országát dúlja. Ez a Grandgousier, akinek alakjában Rabelais mintha egy bölcs, higgadt, öreg parasztot formázott volna meg óriássá — a békítés minden eszközét kipróbálja Picrochole haragjával szemben, s csak valamennyi józan kísérlet meghiúsultával ránt kardot.

Harcmodorában Rabelais a modern, a haladó stratégiát dicsőíti, mely nem vérontással, hanem tervvel és számítással győz a dühödt, vak erő fölött.

3

Rabelais óriás-meséi és akár legjátékosabb ötletei mögött is, mindenütt a valóság kulcsát kell keresnünk. A valóságét, mely néhol csak parányi magként lappang a hatalmas méretek legbensőjében — de ez a mag: az *élmény* magja —, méghozzá nemegyszer a gyermekkor, a szülőföld élményéé. Tours vidéke, a Loire partjai, Chinon környéke — a dűlőutak, az erdők, a kastélyok és a nép, mes-

teremberek, parasztok, pásztorok: íme, Gargantua és Pantagruel mesés történetének valódi háttere, Rabelais ihletének legmeghittebb fészke, melyből oly szilajon és szabadon tud felszárnyalni. A regény kusza, szeszélyesen váltakozó menete hatalmas valóság-anyagot ölel át — megtaláljuk benne a városi nép beszédmódját, az utca alakjait, az országutak csavargóit és a falu tréfáit, a francia reneszánsz parasztságának életét.

Rabelais regényében fontos szerepet nyer a nevelés — ez a regény voltaképp a tanulásnak, a tudás-szerzésnek, az élettapasztalatok gyűjtésének regénye. Tanulni jött öszvérén Párizsba Gargantua, és Pantagruel komikus Odüsszeiája is valóságos tanulmányút — egyben azonban a nagy felfedezések korának, az új világrészeket feltáró hajósutaknak mesés ábrázolása is. Az egész mű eszmeiségét, a haladás öntudatát és pátoszát legtisztábban Gargantua levele fejezi ki, melyben fiának, Pantagruelnek — tanulmányi tanácsokat ad. „Semmi se legyen számodra ismeretlen": ez a tanács a botanikával és régészettel, filozófiával és orvostudománnyal, költészettel és történelemmel egyaránt foglalkozó Rabelais-nek, valamint humanista társainak jelszava is lehetne. A Gargantuát író Rabelais 1535 előtt még ujjongón, az újjászületett világ mámorával eltelten hirdette ugyanabban a levélben: „Minden tudomány ismét visszanyerte régi fényét" — és a haladás boldog tudatától repesőn jelentette ki: „A mostani banditákat, hóhérokat, kalandorokat, kocsisokat tudósabbaknak látom, mint az én időm doktorait és szónokait." Rabelais nemegyszer oly harsogó vidámsága: a tudását, a haladását büszkén felmérő ember kitörése.

Rabelais eszméinek mai őrzői méltán hivatkoznak arra a harcra, melyet ő a babonák, a sötétség, a butítás ellen folytatott. És ebben a harcában a népet sem kíméli, hogy

ráébressze félrevezetettségére. Gargantua egy ízben, a salátával együtt csaknem lenyel hat zarándokot is, majd amikor észreveszi és megmenti őket, apja, Grandgousier valamennyiüket alaposan megkorholja, amiért engedtek papjaik ámításának, nekivágtak az értelmetlen zarándokútnak, s közben szabad prédául engedték nekik házuk táját. Még kevésbé kíméli Rabelais a skolasztikát, melyet egyebek közt a párizsi Szent Viktor Könyvtár katalógusának közlésével is kifiguráz. Ez a katalógus olyan könyvcímeket tartalmaz, melyek kommentár nélkül is beszédesen jellemzik a középkor lenézett „tudományát", és kifejezik a humanista bírálatát róla. Néhány címet ebből a csokorból: *Tisztelendő Lubin barát három könyve a szalonnarágás módszereiről — Tizennégy könyv az étkezés után felszolgálandó mustárról — A párizsi egyetem dekrétuma a könynyűvérű nők öltözékéről — Az öt kolduló szerzetesrend rettenetes nagy hasa* — valamint egy görög előragokból összeszerkesztett szószörnyeteg *(Antipericatametanaparbeugedamphicribationes)*, mely magyarra körülbelül az „át-át-át-át-át-átvitatás" szóval fordítható, s a cím második felében egy kevésbé épületes fogalomra vonatkozik.

Rabelais a haladó, az embernek használó tudomány lelkes híve, maga is kiváló orvos — aki hisz az értelem diadalában, a természet üdvös, formáló hatásában —, és abban, hogy az ember a világ titkainak kulcsát megtalálja. Rabelais már jó korán hirdeti a lelkes elvet, melyet majd sokkalta később a felvilágosodás fogalmaz meg: *természeténél fogva jó az ember* — és jó is marad, ha életében a természet és az értelem szavát engedjük érvényesülni. Ezt a szót Rabelais mindig ki is mondatja regényében, hol Gargantuával, hol Pantagruellel. Az ő ragyogó és természetes értelmük mellett érezzük csak torznak és sötétnek a hódító Picrochole-t, a Sorbonne tanárainak küldöttségét, vagy a

mesebeli szigetek furcsa népét, melyet barátaival együtt felkeres a tudni vágyó Pantagruel.

Életének másik nagy élmény-köre, mely a gyermekkorára rakódik: az egyetemek világa, a könyvtáraké és diáktanyáké, a kor természettudományos ismereteié, melyek oly gazdagon megihletik. Rabelais a humanizmus legszebb erényeit egyesíti egyéniségében: a bátorságot, az elvhűséget, a vizsgálódás felelős komolyságát és az igazán, az értékesen újért való lelkesedést. Rabelais hőseit az élet-titkok megismerésének szomja hajtja. Ezek a hősök nem a teológia tanítására hagyatkoznak már, hanem maguk keresik a törvényeket és igazságokat, melyek az ember sorsában és a természetben eligazítanak.

4

Hogyan fogadja, hogyan éli át Rabelais a humanistákra szakadó üldöztetést? Tizenegy esztendőn át hallgat, a mű megjelent első két kötetét egyelőre nem követik továbbiak.

Majd csak 1545-ben adja ki a *Pantagruel* folytatását, a *Harmadik Könyvet*, s ezt követi 1552-ben, a *Negyedik*. Szatírája az üldöztetések évei alatt még kíméletlenebb lett, de Rabelais nem mer már oly nyíltan szólni, mint az első két kötetben. Merész, leleplező mondanivalóját magát is — lepleznie kell. Jelképek, látszatra ártatlan ötletek mögött búvik meg ezentúl legfontosabb mondanivalója. De elveiből mit sem adott föl, reményeiből mit sem vesztett.

Talán csak a regény alakjai változtak valamicskét. Rabelais-nek szemére vetették már kritikusai, hogy helyenként megfeledkezik hősei óriás-voltáról, s például Pantagruel „közönséges" emberekkel, az emezek méretére

épült hajón utazik együtt. Az óriások testi méretei hol nyilvánvalóan megmutatkoznak, hol elsikkadnak, mint például egy labdajátékban, melyet Pantagruel „egy színten" játszik végig barátaival. A mese spontán áradásában az író oly erősen éli bele magát egy-egy új mozzanatba, jelenetbe, hogy a korábbiakról szinte tudomást sem vesz. De hisz e hősöknél nem is testi — hanem lelki, erkölcsi nagyságuk a fontos!

És Rabelais ötletszerűen, egy-egy helyzet kedvéért változtat alakjai jellemén is. A két óriás mellett a mű egyik legszínesebb, sajátosabb alakja Panurge, ez a ravasz és hetyke, nagyszájú és közönséges, de mindig szellemes és ötletes naplopó, Pantagruel kísérője, barátja, és talán mestere is. Panurge hol kötekedőn, a lovagi előítéleteknek fittyet hányón jelenik meg — hol pedig gyáván, mint például a híres vihar-jelenetben, amikor a hajót veszély fenyegeti, s ő térdenállva, fogadkozva retteg életéért, hogy később, a veszély elmúltával, ismét a régi kérkedővé változzék vissza.

Panurge nem óriás — ellenkezőleg: „mindennapi", nagyon is gyarló ember: plebejus és csavargó, aminők számosan akadhattak a reneszánsz egyetemein, diákszállásain, vagy a párizsi Latin Negyedben. De Panurge helyenkénti cinizmusa, gúnyja, élessége, rosszmájúsága — sőt, még a hedonizmusa is, több emberi bölcsességet tartalmaz, mint a Sorbonne valamennyi doktorának tudománya. Panurge is lázad; — habár néha anarchista módon. Egyéniségét legjobban első színre lépte szemlélteti — az a jelenet, amikor a Szent Viktor Könyvtár tájékán sétáló Pantagruel megpillantja őt, délcegen, természetes szépségében és elegánciájában —, de rongyosan, elhanyagoltan, mintha a kutyák szájából került volna elő, vagy Perche vidékének ruhatépő almafáiról. Mennyire benne van ebben a jelenet-

ben a reneszánsz bravúros és könnyed tudás-eszménye, amikor Panurge az őt megszólító Pantagruelnek előbb németül felel, majd arabul, harmadszor: olaszul, negyedszer: angolul, ötödször: baszk tájszólásban, hatodszor: valami fiktív madárnyelven — hetedszer: hollandusul — nyolcadszor: spanyolul — kilencedszer: ó-dánul — tizedszer: héberül — tizenegyedszer: görögül, tizenkettedszer: Utópia országának képzelt nyelvén, tizenharmadszor: latinul — és csak utolsó, tizennegyedik felelete hangzik az édes haza nyelvén, franciául, az ország legszebb kertjének, Tours vidékének beszédfordulataival. Panurge a kaland és a tudás másféle eszményét képviseli, mint Pantagruel. Ő minden hagyományt, szokást, törvényt eleve tagad. Ő az, aki szenvedélyesen kikél Herr Trippa, a babonás asztrológia szemfényvesztő mesterének jóslásai ellen. De ugyancsak ő az, aki a Pantagruel̈től nyert földbirtokon mindent fölforgat, nem ismeri el az adósokra és a kölcsönökre vonatkozó nézeteket, semmibe veszi a tekintélyeket, s mérgesen nevet a konvenciókon.

Panurge kései utódai lesznek majd a francia XVII. század szabadgondolkodói, „libertin"-jei — a XVIII. század filozófusai — illetve, az olyan okos élősdiek is, mint Diderot halhatatlan alakja: Rameau unokaöccse. A kései Panurge-ök találják majd meg ellenzékiségük célját és értelmét a francia forradalom céljaiban — és állnak majd szívvel-lélekkel a jakobinus diktatúra mellé. Panurge lázadása, elégedetlensége, zendülő szilajsága annak az erjedésnek jele, mely a polgárosodás e hajnalán már az osztályok között megindult. Panurge — érezzük — a polgári társadalomban is lázadó marad. Túlságosan élénk és nyugtalan ahhoz, hogy abban lecsillapodjék. Ő majd csak Utópia országban talál igazi hazájára.

Rabelais azonban érzi, hogy Panurge lázadása, köte-

kedő útszéli filozófiája nem az az út, melyen az óriásoknak haladniok kell. Panurge: a még óriássá nem lett ember, akit épp kicsinysége kínoz! Épp ezért állítja is vele szembe Pantagruel szigorúbb, bölcsebb, türelmesebb — és ugyanakkor: naivabb életszemléletét! Micsoda típusalkotó művészet mutatkozik meg már abban is, ahogyan Rabelais a kétféle életelvet, a kétféle életszemléletet — kétféle vérmérséklethez, kétféle testi külsőségekhez hozzáköti!

Pantagruelt és Panurge-öt János barát kíséri még el a csodálatos tengeri utazáson, melynek során a „pápanyalók", a „pápafalók", valamint a törvénytudók és fogdmegek szigeteit — a rabelais-i kor annyi gyötrelmének, szenvedésének ezeket az utált gócpontjait felkeresik. Ez a János barát: harcos, vidám pap, igazi népi hős, aki derekasan kivette részét Picrochole martalócainak szétverésében, s ugyanúgy viszolyog kolostorától, mint maga Rabelais is, akit annak idején a görög nyelv tanulmányozása miatt üldöztek felettesei. Ez a három utas *együttesen* fejezi csak ki Rabelais valódi felfogását. Mert Pantagruel a harmadik kötettől kezdve a végtelen türelem, a megbocsátás, az emberi gyarlóságok felett rezignált mosollyal továbblépő óriás filozófiáját alakította ki magában. De vele szemben Panurge és János barát a népi harcosság, a hibáknak, a torzságoknak nekitámadó szenvedély, a nem tűrő, meg nem alkuvó bátorság, a kihívó, merész kritika szellemét képviselik. És a humanizmusnak egyik oldala csupán a pantagrueli fölény és megértés. Rabelais jól tudja, hogy a pantagrueli erkölcsi elvek mellé a harc és a kritika panurge-i, János-baráti elvei is szükségesek — mert különben a humanista szellem meddő marad.

Ezért ront is neki János barát a törvénytudók undorító népének, ezért akarja is Panurge kővel megdobni a Hangos-sziget madárklérusának egyik magasrangú szárnyasát.

Pantagruel, Panurge és János barát mesés Odüsszeiája a valóság jelképei közt vezet egy távoli orákulum, a Szent Borospalack jövendőmondó, tanácsot és bölcsességet osztó szentélye felé. Igaz, e szentély „tanítását" nem nehéz megfogadni, hisz egyetlen szó ez: *igyál!* De mi többet tanácsolhatna hőseinek Rabelais, a humanistákat égető korban, Róma, Genf és Párizs együttes szorítása alatt?

Még Pantagruel passzív bölcsességében is arra a kesernyés tanulságra lehet gyanakodnunk, amit Rabelais kényszerűen vont le az üldöztetés, a lappangás, a némaság nehéz esztendeiből.

De mind e keserűség, fájdalom ellenére, a három utast, a humanizmus eszméinek e hármas arculatú együttesét őserdei gazdagságban ömli körül a kor valóságának ezernyi, apró részlete. De őserdei maga a rabelais-i nyelv is, szeszélyes és színes burjánzásában. A kortársi humanistáktól eltérően, Rabelais nem latinul, hanem a nép nyelvén ír. De micsoda nyelven! Tours környék parasztjainak beszéde a párizsi egyetem, az utcák, a kocsmák, a műhelyek, a katonai táborok nyelvével vegyül össze. De a legnagyobb teremtő, a nyelv kifejező erejének, színeinek tudatos felhozója: Rabelais maga! Micsoda szavakat alkot, mennyi merészséggel párosít kifejezéseket, használja fel a konyhai latinságot, alkot igéket, jelzőket — és utánozza nyelvöltögető kajánsággal a krónikák, a hivatalos okmányok, az egyházi szónoklatok írásmódját. Néha meg éppen a hangutánzás játékos ötleteiben leli örömét — a szélzúgást, az utcazajt, a kutyaugatást, vagy a szónok krákogását utánozzák hangképei. A francia nyelv nagy reformja, melyet a XVII. század elején hajtott végre Malherbe, a nyelvi zsenialitás legcsodálatosabb remekléseit száműzte a francia stílusból, amikor Rabelais-t onnét kiszorította.

A regény öt kötetén végigtekintve, meglepetéssel kell

látnunk, mily kevéssé törte meg Rabelais-t a nehéz idők súlya. Milyen tisztán és erőteljesen hallatszik végig a regényen, az óriások nagy, szívből jövő nevetése! Ez a nevetés volt Rabelais fegyvere és pajzsa — nevetni a teológusokon és kényurakon, nevetni a pápistákon és a kálvinistákon —, ez volt élete egyetlen menedéke és elégtétele. A rabelais-i nevetésben ott rejlik a jövő bizonysága, a jövőé, mely az elveikben erőseknek, a humanizmus eszméinek ad majd igazat!

Rabelais meg is álmodta ezt a jövőt, s ha még oly ábrándos módon, testet adott ennek az álomnak, abban a thélème-i apátságban, melyet Gargantua épít fel jutalmul, a hős János barát számára. Ez az apátság az igazi kolostorok derűs, szívvidító ellenképe. Lakói harmonikus, vidám életet élnek a könyvtárban és a fegyverteremben — mert Rabelais eszménye: a sokoldalú ember, aki a görög szövegek forgatásához sem ért kevésbé, mint a kardéhoz. Thélème lakói a bölcs életöröm tudósai; ez az életöröm az értelem és a természet érvényrejutásából születik meg. „Tégy, amit akarsz" — hangzik az apátság jelmondata, de ez az elv nem az anarchiát, nem az önzést, hanem a természet sugallta, értelem megszabta, emberhez méltó, boldog és szabad élet szabályát fejezi ki. Thélème apátságában a harmónikus társadalom valósult meg: nem magukba vonult remetéket látunk itt, hanem egymás munkájában és örömében osztozó embereket. Ami egyiküknek örömöt okoz, azzal egyetért a többi is. Egyikük javaslata az időtöltésről — mindig valamennyiük tetszésével találkozik. A thélème-i apátság az egyéniség teljes szabadságának, s egyszersmind a közösségben való önkéntes, harmonikus feloldódásnak eszményi példája.

Az emberiség nagy, feledhetetlen olvasmányai sorában ott a Rabelais helye Dante és Cervantes, Homérosz és

Shakespeare, Goethe és Tolsztoj, a nagy mesék, az örök mondák, a mindvégig érvényes példázatok között. Nem csupán kacagtatni tud — de tanítani is. Tanítása a béke örömét és szépségét hirdeti, a tudás nagyszerűségét és az ember erejének, energiájának kifogyhatlanságát.

CERVANTES ÉS A *DON QUIJOTE*

1

A valóság ábrázolásának nagy úttörői és művészei három évszázadon át meríthettek ösztönzést Cervantes *Don Quijoté*jából. Az ember és az élet szeretetére, a nép bölcsességének és vidámságának becsülésére, a valóság gazdagságának és változatosságának éber szemlélésére, és az esztelen ábrándokkal szemben a valóság elsőbbségére tanította őket ez a mű. De Cervantes regényének változatlanul friss, tiszta forrásából bőséggel meríthetünk mi is. Hisz ennek a regénynek a hőse az elnyomottak, a szenvedők védelmére ragadja kezébe avult, mulatságos fegyvereit. Don Quijote a munkabér becsületes megfizetését követeli a gazdag paraszttól, gyámoltalan nőket karol fel, s meghatottan érez együtt a mórokkal, akiket kiüldöz hazájukból a vallási és faji fanatizmus. Don Quijote csak azért bizonyul különcnek és hóbortosnak, mivel egymaga akarja „támogatni a gyengéket, bosszút állni azokért, akik sérelmet szenvedtek és megbüntetni a gonoszságot". Minden különcsége és hóbortja ellenére, Don Quijotét ugyanazok a nemes indulatok hajtják ki a spanyol országutakra, melyek a

történelem során a tömegeket a forradalom barikádjaira, csatamezőire állították. Vállalkozásának magányos volta miatt válik Don Quijote sorsa tragikomikussá. S ugyanezért torzulnak hóborttá emberséges indulatai is. Don Quijote a múlt regényes fegyvereivel próbál harcolni a jelen gonosz erői ellen. A puskapor századában dárdát és pajzsot használ. Don Quijoténak s fegyverhordozójának, Sancho Panzának története ugyanúgy összefonódott gyermekkorunk meséivel, mint Gulliveré vagy Robinsoné. Ez a regény az emberiség örökéletű történeteinek sorában foglal helyet. Mulatságos kalandjai, közmondásszerűvé vált helyzetei, mozgalmas cselekménye ellenére tartalma mégis igen egyszerű: egy spanyol kisnemesben feltámad a vágyódás a letűnt lovagvilág hőstettei után. S mintha három évszázaddal korábban, a kereszteshábórúk idejében élne, a hűséges Sancho Panzával nekivág a világnak, hogy megismételje a lovagregényekben leírt hőstetteket. Valamennyi kalandjának egyforma kudarc a vége. De rögeszméjéből csak halálos ágyán gyógyul ki, amikor megbánja hóbortjait, és igazat ad azoknak, akiket nem az illúziók vezéreltek életükben, hanem az értelem.

Mi volt e regénnyel Cervantes célja? Mit akart kifejezni Don Quijotéjában, akit egyszerre érezhetünk az igazság, a becsület hősének — és elmeháborodottnak?

Mozgalmasságában, viszontagságaiban hősének életsorsát csaknem megközelíti magának az írónak élete. Cervantes, aki 1547-ben Alcalában született, 1616-ban halt meg (ugyanez az év Shakespeare halálának éve is), szegény nemesi családból származott, és Don Quijote életkörülményeit, háza táját, akár az apjáéról, vagy a magáéról is mintázhatta volna. És valóban, azok az apró adatok, melyekkel oly hitelessé eleveníti hőse otthonát, egy egész osztályra: a spanyol reneszánszvég kisnemességére általánosan jel-

lemzőek lehettek. A „fogason függő dárda, régi pajzs, vézna paripa és futós agár", valamint a jövedelme háromnegyed részét fölemésztő, nem túlságosan bőséges étkezése, s még az öltözködés szerényebb fényűzései is (finom posztóból készült felöltő, bársony nadrág, ugyanolyan kelméből készült cipő) mindez hűségesen tükrözi II. és III. Fülöp Spanyolországában az elszegényedő kisnemesek életmódját. Don Quijote osztályhelyzete azonos Cervantesével, a magasra szökő árak és a fényűzés mellett mindinkább mélyülő nyomor Spanyolországában.

A közép- és kisbirtokos réteg nem tud a földjéből megélni, ezért állást vállal, iskolát végez, beáll katonának. Ezt teszi Cervantes is: Madridban elvégzi iskoláit, Acquaviva bíboros szolgálatában Itáliába kerül, s az irodalomtörténet feltevése szerint a *Don Quijote* valóságábrázolásához is a realizmusra törekvő, kortárs olasz költők művéből nyer ösztönzést. Majd katonáskodásra adja magát, bal karját veszti a lepantói tengeri ütközetben, mely a török hajóhaddal együtt a verhetetlen Izlám legendáját is megsemmisíti. Egy újabb hadjárat során kalózfogságba kerül, eladják rabszolgának, s öt esztendeig szenved, amíg, meglehetősen kelletlenül, a családja kiváltja. Ezek a viszontagságok szolgáltatnak majd tápot a regényben a rabszolga elbeszéléséhez, aki késő éjszaka toppan be a fogadóba, ahol Don Quijote pihen „kíséretével". Kiszabadulása után a Portugáliát megszálló seregben szolgál, s az olasz irodalom ismerete mellé megszerzi még a portugálét is. Visszatérve a polgári életbe, megnősül, adótiszti állást vállal, s valami hivatali hiba miatt börtönbe kerül, s itt kezdi írni a *Don Quijote* első részét, mely 1605-ben jelenik meg. De még a sikert is elorozzák tőle: a kor irodalmi hamisítóinak egyike „tovább folytatja" a félbenmaradt történetet, és megfosztja az írót munkája gyümölcsétől. Cervantest a fel-

háborodás és a hamisítás elleni védekezés arra ösztökélte, hogy mielőbb megírja a második részt, melynek utolsó lapjain a hős halálos ágya mellé vezeti az olvasót — hősét és történetét így rekeszti el idegen kéz elől.

1615-ben jelenik meg a második rész, s Don Quijote halálának jelenete kevéssel előzi meg az íróét: egy évvel a regény befejezésének kiadása után hal meg Cervantes.

A két rész lényegesen különbözik egymástól. Vannak, akik rámutatnak arra a fokozott „műgondra", mellyel Cervantes megírta a második részt — mintha ezzel is el kívánná különíteni a maga művét a kontárétól. Kétségtelen, a búsképű lovag „harmadik és utolsó" kalandsorozatának elmesélésébe Cervantes több tudós elmélkedést, vitát, értekezést fűzött, mint az első részbe, mely az ötletek, a tréfák, a kalandos hőstettek szeszélyes, gazdag patakzásával bűvöl el. Vannak azonban, akik épp e „tudós" jellege miatt idegenkednek a második résztől, és elébe helyezik az elsőt, melynek bevezetésében Cervantes szellemesen gúnyolja ki azokat az írókat, akik elbeszélésük minden mozzanatát a Bibliára, valamelyik antik bölcsre, vagy legalábbis egy-egy tekintélyesebb krónikaíróra hivatkozva próbálják „hitelesíteni". Valóban modern íróként, mellőzi mindezeket a „tekintélyeket". A középkorban a költészet a teológia nővéreként kereste a maga helyét a társadalomban — a reneszánsz kezdetén pedig nem merte elengedni az antik bölcselet kezét. Az újkor írója nem szorul ilyen támaszokra. Cervantes az első, aki a modern író igazi működési területét felfedezi. Ez pedig nem könyvtárszoba többé, hanem a falvak, a városi piacterek, a vendégfogadók, az országutak, a mezők és az erdők világa, vagyis: az egész emberi élet, az egész társadalom. Erre a végtelen területre, igaz, Cervantes előtt is behatoltak már az olasz novellaírók, s a spanyol csavargóregények írói: mégis az ő valóságábrázo-

lásukból hiányzott valami — hiányzott az emberi érzések melege, a szeretet, a meghatódás, az együttérzés árnyalata. Az ő túlságosan merev világukkal szemben mennyivel emberibb, élőbb, melegebb Cervantesé! Ezt a meleget, a népi élet jeleneteinek meghittségét árasztja az első rész, mely az érte lelkesedők csodálatát méltán érdemli meg.

Ugyanakkor azonban a második rész lassúbb, értekezőbb részletei felett sem szabad könnyelműen elsiklanunk. Itt ugyanis Don Quijote szájába Cervantes a maga emberszerető bölcsességét, sőt írói hitvallását adja. A második rész tudatosítja is, programszerűvé is emeli azt a realista művészetet, melyet Cervantes már megvalósított az első részben. „A toll a szív nyelve" — foglalja össze Don Quijote szép tömörséggel a Cervantes-i művészet lényegét. A válságok közt vergődő Spanyolország minden gondja, fájdalma — és reménykedése, büszkesége ott dobog Cervantes szívében.

Azok, akik elégedetlenek a második résszel, többnyire a hős haldoklási jelenetét is kifogásolni szokták: fájlalják, hogy Cervantes „kijózanította" itt Don Quijotét, s megtagadtatta vele hóbortos illúzióit. Márpedig e kései pálfordulásnak mélyen művészi a jelentősége. Cervantes kritikát gyakorol Don Quijote alakja révén a letűnő hűbériség ábrándképei felett. Tragikomikus kalandjai során azonban annyira együtt érzett hősével, hogy ez az együttérzés megtévesztővé válhatott volna: mintha Cervantes helyeselné a valóságnak hátat fordító álmodozást. Don Quijoténak a halál küszöbén elhangzó fájdalmas szavai, s a szavak mögé visszafojtott zokogás — ez az önbírálatnak beillő, megrendítő végrendelet —, az író ítéletét félreérthetetlenül fogalmazzák meg.

Kire mondatik ki ez az ítélet? Első látszatra a lovagregények ellen szól, melyek megmérgezték a derék nemes úr képzeletét, kiszárították agyát, elborították látását. A lovagregények műfaja Franciaországban alakul ki a tizenkettedik században; egy angol krónikás naiv, történelemhamisító meséket és helyi legendákat összegyúró műve szolgáltatja hozzá a nyersanyagot. Geoffrey of Monmouth — így hívták a krónikást — a hős Arthus királyról és kerek asztaláról mesél, s története az egész középkori irodalmat megtermékenyítik. Arthus kerek asztala körül ugyanis hős lovagok ülnek, akik óriások, sárkányok, s egész hadseregek legyőzésével szereztek jogot helyükhöz. Chrétien de Troyes, akit a „középkor Balzac"-ának is szokás nevezni, verses lovagregényeket ír a kerek asztal lovagjairól — ezek a lovagregények elterjednek Olaszországban, majd a tizenhatodik század Spanyolországában hívják életre az Amadis lovagról szóló regények végeláthatatlan sorozatát. Ezeket a regényeket őrzi könyvtárában Don Quijote, s ezek közül válogatnak a pap és a borbély, a baromfiudvar máglyájára.

A lovagregények a hűbériség eszményeit és életmódját képviselik Cervantes Spanyolországában, mely maga is a hűbériség legmerevebb őrzője. II. Fülöp birodalmára támaszkodik a pápa is a reformáció elleni harcában, s szerte Spanyolországban felgyúlnak az inkvizíció máglyái, melyeken az új eszmék híveit vagy műveiket megégetik. Ez a Spanyolország egyelőre még elnyomja az újonnan meghódított gyarmatok, valamint Németalföld és Észak-Olaszország népeit, de hatalma már letűnőfélben, mivel a kapitalizmus felé fejlődő országokkal szemben a régit, a túlhaladottat képviseli. Cervantes látja a spanyol monarchia

válságát, a tizenhetedik század elején, s műve ki is fejezi e válságot. Nyomorgó országon vonul át a búsképű lovag: a gyarmatokról beözönlő arany nem maradt meg az országban — továbbáramlott az iparosultabb népek városaiba.

Anglia, mely legyőzte a Nagy Armadát, flottájával hovatovább gyarmatszerző vetélytárssá növekedhetik. A központosított kormányzatú, abszolút monarchia a határokon belül is csupa nehézséggel kénytelen megküzdeni: így a mór nemzetiséggel, s a reformáció fel-felbukkanó tanaival.

A spanyol Habsburgok makacsul, merevül ragaszkodnak a feudális rendhez, holott a leigázott Németalföld például időszerűbb, modernebb — más szóval: polgárosultabb szintre emelkedett már, s Angliában is izmosodóban a polgárság. A feudális Spanyolország nem tudja kiaknázni gyarmatait — beéri azzal, hogy módszeresen kirabolja őket. Önmagát rabolja ki. A spanyol királyok az óriás méretű palota-kolostorból, az Escorialból kormányozzák birodalmukat. A tizenhetedik században is úgy próbálnak élni, ahogyan a tizenharmadikban éltek az emberek. Ezért veszti majd el Spanyolország a merészen meghódított gyarmatokat — ezért csúsznak majd át az Indiák mesés kincsei a hódítók ujjai közül a polgárosuló, kapitalizálódó országok kalmárainak markába.

Don Quijote is úgy próbál élni a tizenhatodik és tizenhetedik század fordulóján, ahogyan a tizenharmadik században éltek a kóbor lovagok. Épp ezért ugyanúgy kirí a mindennapok valóságából — ahogyan a haladottabb népek közül kirí Spanyolország. Don Quijote belekapaszkodik a lovagregények múltba süllyedt, időszerűtlenné vált kalandjaiba, és hazája is a hűbériség időszerűtlen eszméin csüng. Don Quijote alapjában becsületes, bátor ember —

de megmérgezték múlt álmai. A legférfiasabb, leghősibb erények is szánalmasakká, nevetségesekké torzulnak emiatt.

3

Don Quijotéban a világirodalom egyik leggazdagabban ábrázolt típusa áll előttünk. Don Quijote magatartásán és sorsán át egy egész nép történelmi magatartásába és sorsába nyerünk bepillantást. Ahogyan ő a mindennapok valóságához viszonyul — ugyanúgy viszonyul a feudalizmusba ragadt Spanyolország is a kapitalizmus csíráit melengető történelemhez. A tizenhatodik-tizenhetedik századforduló Spanyolországának tükörképe Don Quijote.

Ezt a típust olyan író alkotta meg, akinek szíve összeszorult az aggodalomtól népéért, hazájáért. Megrázó tanítás, kétségbeesett kiáltás ez a mű: „Ne a múltba temetkezzetek! Ne ábrándok után fussatok! A jelent ragadjátok meg!"

Elmaradott népek haladó írói Cervantes óta is hallattak ilyen, aggodalmaktól szorongó kiáltásokat — s ők is keserű gúnnyal mutatták meg ábrándos, tehetetlen hőseik sorsát.

A búsképű lovag hóbortjában az ábrándkergetés felett is kritikát gyakorol Cervantes. Igaz, ez a kritika sohasem élesül szatírává, sőt, többnyire igen gyengéden, tapintatosan hangzik el Sancho Panza ajkáról, aki tehetetlenül szörnyülködik ura cselekedetein. Ez a gyengédség, ez a tapintat hatásosabban domborítja ki Don Quijote gondolkodásának, szemléletének ferdeségeit, mint a szegény lovagot ugrató, heccelő nemesurak röhéje. Don Quijote visszájára fordítottnak látja a világot: reálisnak az irreálist — a valóságot pedig valószerűtlennek. Nincs az a rideg, kegyetlen

tény, mely makacs, rögeszmés ábrándozásából ki tudná zökkenteni; a valóság szorongatására, végső érvként, valamely varázsló gonosz játékával igazolja önmaga előtt, hogy „Mambrin sisakját" — borbélytányérnak látja a többi ember. Don Quijote egész élete azon szenved hajótörést, hogy azt tartja valóságnak, amit képzeletében teremt meg.

Don Quijotét azonban Cervantes nem csupán a hűbériség ábrándjainak megszállottjaként mutatja. Mint az igazán nagy írók, ő is többféle mondanivalót fejez ki hőse által. Az említett regényhamisító irodalmi kalandor sült bolondnak rajzolta meg a búsképű lovagot. Cervantes erélyesen tiltakozott ez otrombaság ellen. Don Quijote egyénisége ugyanis nem csupán a hóbortokban, az értelmetlen kötekedésekben nyilvánul meg. Említettük már, Don Quijote tragikomikus volta abból fakad, hogy becsületes, sőt magasztos eszményeit elavult módon, kóborlovagok módján próbálja szolgálni. Ezeket az eszményeket azért kell számba vennünk, mivel Cervantes magatartására vetnek élénk világosságot. Ez a magatartás közös azokéval a reneszánsz gondolkodókéval, akik megvetik a babonát, az elvakultságot — akik a természet és a józan ész szabályait állítják követendőkül kortársaik elé —, s akiknek minden cselekedetét az emberszeretet, s az ember nagyságán való munkálkodás sugallja. Don Quijotét, szilárd, szigorú és tiszta erkölcsi elvek irányítják — ezeket fejti ki Sancho Panzának is, valamint a Zöld köpenyessel való beszélgetésében.

A reneszánsz humanizmusának haladó elveit valló Cervantesnek szükségképp ellentétbe kell kerülnie az inkvizíciók, a misztika, a vallási elvakultság Spanyolországával. Ez az ellentét ki is derül a regényből — de sohasem közvetlen, hanem többnyire burkolt módon. Hisz Cervantes a tridenti zsinat utáni ellenreformáció: Spanyolország

szülötte. Egy ily szélsőségesen reakciós korszakban az író magatartását az elébe táruló lehetőségek s a körülmények szerint kell megítélnünk. Türelmes, megértő, emberies magatartása az inkvizíció hátteréből domborodik csak ki igazi értéke, jelentősége szerint. Különös fontossága van annak is, hogy a misztikára annyira hajlamos korban, Cervantesből hiányzik a misztika iránt bármiféle megértés, hajlandóság. Az országúti vendégfogadókat várkastélyoknak, a birkanyájat lovagseregnek, a szélmalmokat óriásoknak látó Don Quijote mulatságos látomásaiban a misztikus látomások kritikája is benn rejlik.

Arra, hogy korának igazságtalanságait s elvakultságát mennyire elítélte — habár a körülmények parancsolta burkoltsággal —, szemléltető példát nyújt regényében a mórok szerepeltetése is. Az ország mór lakosságát már régóta keresztény hitre térítették, de hitük őszinteségében sokan kételkedtek, s különösen a főpapok lázítottak ellenük. III. Fülöp 1609-ben végül is elrendelte a keresztény mórok, az úgynevezett moriscók száműzését. A kegyetlen rendelkezést csakhamar végre is hajtották. Természetesen, Cervantes nem tiltakozhatott közvetlen, nyílt módon a király ediktuma ellen. De kifejezte tiltakozását abban a rokonszenvben, mellyel Don Quijote és Sancho Panza a regény mór nemzetiségű szereplői iránt viseltetnek — s valóságos váddá fokozta tiltakozását Ricote-nak, a száműzött, de hazájához tántoríthatatlanul ragaszkodó mórnak szerepeltetésével. „Akárhol legyünk is — mondja Ricote —, Spanyolországot siratjuk, mert utóvégre is ott születtünk, az a mi szülőhazánk, és sehol sem részesülhetünk olyan fogadtatásban, amilyent szerencsétlenségünk óhajtott. És mind Berberiában, mind pedig Afrika minden egyéb részén, ahol szíves fogadtatást s tárt karokat reménylettünk, éppen ott üldöznek s bántalmaznak bennünket leginkább. A boldog-

ságot nem ismertük fel addig, amíg el nem vesztettük; s majdnem mindnyájan annyira visszakívánkozunk Spanyolországba, hogy a száműzöttek legnagyobb része, pedig sok van olyan, aki mint én, folyékonyan beszél spanyolul, vissza is tért, s otthagyja feleségét és gyámoltalan gyermekeit. Oly nagy bennük a hazaszeretet, s még csak most tudom igazán tapasztalásból, mily édes a szülőföld szeretete."

4

Az ábrándjai közt botladozó Don Quijote mellett Sancho Panza a nép Spanyolországának megtestesítője — azé a Spanyolországé, mely öntudatra ugyan nem ébredt még, s naivul tiszteli is az urait —, de e tisztelet mögül már meghökkenten kezd fölfigyelni gyarlóságaikra, háborodottságukra, sőt, bűneikre. Kevéssel Cervantes után, a természet és a józan ész tanításait hirdető Molière színdarabjaiban szolgálólányok, lakájok, kukták — vagyis: maga a nép képviseli majd a helyes, a tiszta gondolkodást és életmódot —, a fukarság, a kegyeskedés, a kéjvágy, a mohóság rögeszmés megszállottjaival szemben. És a középkori monda kicsapongó Don Juanja mellett is inasára, a suta és komikus Leporellóra hárul az erkölcs követelményeinek hangoztatása. Mert a realizmus legnagyobb művészei tudják, hogy az egész életet, az egész valóságot lehetetlen csupán az uralkodó osztály típusaiban megragadniok. Ezért mintegy kiegészítik őket a fegyverhordozóval, az inassal, és tetteik elé tiszta és könyörtelenül őszinte tükröt állítanak: a nép bírálatát, gondolkodásmódját. Cervantes korában a nép még nem léphet színre főhősként az irodalomban. Mégis, Sancho Panza jelentősége túlnő az ura

árnyékában kullogó fegyverhordozó szerepén. Örülünk jelenlétének — de nem azért, hogy kinevessük, mint a herceg és udvaroncai. Szeretjük Sancho Panzát a humora, a kedvessége, a hűsége, sőt a gyarlósága miatt. De leginkább azért, mivel megalkotója, Cervantes is szereti.

A regény során Don Quijote cselekedeteit mindvégig Sancho Panza szemén át pillantjuk meg, a maguk valóságában. Sancho Panza látszatra oly naiv és gyanútlan arcából bíráló tekintet követi az álomképeire dárdát szegező Don Quijotét.

A búsképű lovag és fegyvernöke megmerülnek a spanyol népi élet gazdag vizeiben — a nép nyerseségének és jóságának, vidámságának és erejének forró hullámai fürdetik meg őket. Cervantes írói nagysága e népi világ kifogyhatatlan bemutatásában, sohasem egyhangú megelevenítésében tűnik ki leginkább. Kóborlásai, viszontagságai, katonaévei során ismerte meg Cervantes ezt a világot. Öszvérhajcsárok és fogadósok, poroszlók és kocsisok, pásztorok és vándorszínészek, állatszelídítők és bábjátékosok, koldusok és fegyencek, kerítők és hamiskártyások plebejus sokaságának nyüzsgése sajátos életörömmel telíti a regényt. Ennek a nyüzsgésnek képével Cervantes a későbbi korok realistáinak adott gazdag ihletet és ösztönzést. De azt az önfeledt vidámságot, mellyel újabb és újabb személyeket léptetett föl, újabb és újabb bonyodalmakat, helyzeteket teremtett — azt az elbájoló humort és mesekészséget, mellyel az élet színességét, tarkaságát szétteregette: kevesen tudták eltanulni, akár legnagyobb tanítványai közül. Cervantes-nél a valóság ábrázolása merész és eredeti költőiességgel párosul. Ez a költőiesség teszi lehetővé, hogy még az olyan epizódokban is, melyekre látszólag csupán a cselekmény továbbszövése, a bonyodalom továbbfejlesztése miatt van szükség: hatalmas regényének még ezekben az

ötletszerűnek tetsző mozzanataiban is, Cervantes mindig a mű lényege felé tudja irányítani figyelmünket.

A regény nagy jeleneteiben pedig az egész kor lényege felé. Hazatérésében, amikor másod ízben tölti az éjszakát az „elvarázsolt" vendégfogadó falai közt, Don Quijote újabb mulatságos bonyodalmak, összetűzések, csetepaték áldozatául esik. De ez a jelenet nem csupán komikumot tartalmaz. A szobákban alvók s a kapun betérő vendégek, az udvaron dulakodó poroszlók, cselédek, lovászok — a Don Quijote hazavitelére szövetkező barátok: mindez a tizenhatodik századvégi Spanyolország mindennapi életére, s ez élet regényes zűrzavarára is világot vet. Majd, amikor Don Quijotét a lécekből összetákolt ketrecben, ökrösszekéren szállítják haza falujába, a jelenet kacagtató furcsasága mögött valami bánatos költészetet is megérezhetünk — költészetet, mely a hős sorsán elszomorodó író titkos együttérzéséből fakadhat. Cselekményének csúcspontjain, fordulópontjain Cervantes mindig költővé válik.

Ez a költőiség éppen nem összeférhetetlen azzal a realizmussal, melynek elveit programszerűen fejti ki: „... annál jobb a költemény — írja —, mennél inkább valószínű, s annál mulattatóbb, mennél több benne az érdekfeszítő és lehetséges." Amit a színpadról mond Don Quijote, az a realista regényre is érvényes: „... lépten-nyomon tükröt állítanak elénk — írja a színdarabokról —, melyben az emberi élet cselekedetei a legelevenebb színekben láthatók. S valójában nincs is semmi, ami élénkebben tárná fel előttünk, mik vagyunk s minek kellene lennünk, mint a színpad és a színészek."

Cervantes realizmusa a részletek gondos kidolgozásából, az apró mozzanatok megfigyeléséből, rögzítéséből meríti annyira bensőséges hatásait, s az egész ábrázolás hitelességét. De még ez a törekvés is tudatos, programszerű

Cervantes-nél. Panaszkodik, amiért az írók „a tényeket oly kurtán, s olyanannyira dióhéjba szorítva szokták elmondani, hogy alig hagyják csak meg is ízlelni, s a munkának lényeges, legfőbb részét vagy gondatlanságból, vagy gonoszság, avagy tudatlanságból, bennfelejtik a kalamárisban". És néhány oldallal e fejtegetés előtt pontosan leírja a matrácot, melyen Don Quijote aludni készül: szemléletesen idézi elénk a görcsös csomókká kócolódott lószőrbélést, a matráchéj hasadékait, a kérges, merev tapintású lepedőket. De akár az oroszlánviadal jelenetében a ketreces kocsi képére, vagy a kikötőből kifutó gályahajó fedélzetének mozgalmas látványára gondolunk: a részleteknek, az élénkítő apróságoknak egyazon céltudatosságú felhasználását figyelhetjük meg bennük. Leírásaiban, sommás környezetrajzaiban, légkört teremtő művészetében Cervantes a modern realista regény ábrázolási technikáját teremti meg.

Ugyanakkor azonban meglehetősen sovány regényhagyományt vehet csak át elődeitől, kortársaitól. És mégis, milyen ízesen, élvezetesen tud előadni, micsoda mesemondó lángészről tesz minduntalan tanúságot! Mennyire ért a cselekmény tarkításához, ötletes félbeszakításához, az olvasó érdeklődésének ravasz felcsigázásához! Verseket, novellákat sző bele a cselekménybe — anélkül, hogy emiatt ez vontatottá válnék. Betéteiben az érzések, a szenvedélyek ábrázolására vállalkozik. Néhol meg népmeséket használ föl — s méghozzá olyan szellemes megoldással, mint például Sancho története a nyájat egyenként átszállító halászról; a mesélő belézavarodik a történetbe, megakad — de épp emiatt friss, hiteles ez a jelenet.

E regényben úgy lapozhatunk, mint valami képeskönyvben: mindegyik jelenete másféle bravúrral, az ötlet, a rajz másféle remeklésével kap meg bennünket. Mindeh-

hez járul még Cervantes stílusa — ez a kiművelt, elegáns, antik prózán és reneszánsz példákon tökéletesített stílus, melynek hajlékonyságában, iróniájában, fordulatosságában, a spanyol irodalom „aranykorának" egész gazdagsága csillog.

Cervantes a jövő felé fordítja tekintetét — Don Quijote alakját a jövő távlatában látja különcnek és tragikomikusnak. Szeme előtt egy hősnek, egy igazi és teljes embernek eszménye lebeg. Cervantes szereti az embert, hisz felemelkedésében, boldogulásában. És amikor korholja, feddi hősét, amikor nevetségesnek mutatja hóbortjait: voltaképp *valódi* hősnek szeretné látni. Nem a szélmalomharc, hanem a való harcok hősének. Ezért bizonyítja is be, hogy a múlt felé — az illúziók, a rögeszmék felé vezető út: a nevetség, a tragikomikum —, nem pedig a hősiesség útja. Becsüli Don Quijote bátorságát, elszántságát, önfeláldozását. De azt akarja, hogy mindezek az erények a jelen feladatain át, a jövő céljai felé vigyék előre az embert.

Cervantes a világirodalom legnagyobb haladó írói közé emelkedik ezzel a szándékával. Jól tudja, hogy gyengeségei, lankadásai, csökevényei néha a múltba húzzák vissza az embert. A múltba alákanyargó útra tehát odaállítja, intésül, figyelmeztetésül, Don Quijotét.

KÉT LÁTNOK

EGY „ESZMÉNYI" REGÉNY

(Emily Brontë és a *Wuthering Heights)*

1

Yorksihre grófság egyik eldugott kisvárosa: Haworth látta falai közt a csodálatos nővéreket: Charlotte-ot, Emily-t és Anne-t, akiknek szomorú és eseménytelen élete köré később annyi mese és legenda szövődött. Szegény falusi lelkész lányai voltak, életükben alig két-háromszor lépték át városkájuk határait. Örökös lemondás jutott osztályrészükül a szigorú, puritán apa oldalán, s ez a fojtott, vénlányos áhitattal és rajongással teli élet, mely nem ismerte a gyermekkor szabadságát s a szerelem elragadtatását, kereshetett volna-e másutt kárpótlást, mint az irodalomban? A gyászos yorkshirei ég alatt, az üvöltő szelek birodalmában, a virágzó láp mellett, hol a dombokon komor, hallgatag tanyások laknak, s az öreg házak ablakán kísértetek könyökölnek ki az esős éjszakába, ezen az elátkozott, babonás vidéken csak olyan mű születhetett, mint a *Wuthering Heights,* melynek lapjait északi orkán borzolja, szavaiban pedig valami földalatti széntelep lappangó tűzvésze füstölög. Ki gondolná, hogy Emily Brontë, ez a hallgatag, zárkózott lány, ki harmincéves korában szállt a sírba, s az

életből csak az álmokat ismerte, a sűrű magányban szövődőket, a testvérei elől is rejtetteket, olyan könyörtelen élességgel tudta megrajzolni a téboly s a szenvedélyek képét, hogy párját csak a legnagyobb orosz és francia regényíróknál találni? Ki hinné, hogy e vad, istentelen világ, ezek a megszállott, kárhozatukban és rögeszméikben megsemmisülő emberek egy falusi papkisasszony képzeletéből születtek? Nem ok nélkül firtatták Emily Brontë hitét a századvég puritánjai: ebbe a nyomasztó levegőbe keresztényi érzésnek, megbocsátásnak kósza szellője sem téved el, kegyelemtelen pokolban vergődnek a hősök, s a széljárta dombok az őrület, a bosszú vigasztalan völgyét zárják körül. Hiába próbálnók megfejteni a lélek titkát, mely ezeket a megátalkodott, embertelen alakokat, ezeket a révületükbe süllyedt álmodozókat szülte. Arcképein, melyeket fivére, Branwell, festett róla, nagy, fekete szem tekint ránk a sima, görögös homlok alól; a sovány, csontos arc, az ösztövér nyak, mintha egy láthatatlan világ tüzében aszalódtak volna: boszorkány szeme ez, s el tudjuk róla hinni, amit életrajzíróitól tudunk, hogy állatokat szelídített meg vele. A lélek, mely e szem mögött lakott, makacs lehetett mindig, gőgös és magányos, szűzi és érintetlen, mint valamelyik Szibilláé!

2

Fiatalon halt meg Emily Brontë, és a lápon kívül, melyről annyi szó esik regényében, s melynek virágját: a hangát annyi versében énekelte meg, alig ismert valamit a világból. Gyermekkorához nem fűződhettek vidám emlékei: anyjuk korán meghalt, apjuk, a vidéki lelkész túlságosan szigorú nevelésben részesítette őket: a koravén gyere-

kek többet foglalkoztak történelemmel, politikával és filozófiával, mint játékaikkal. Hogy tökéletesítse nevelésüket, abba a kollégiumba küldi leányait, mely szegénysorsú lelkipásztorok gyermekei számára alakult Cowan Bridge-ben. A puritánság álarca alatt űzött kegyetlenkedések, a rossz táplálkozás, a járványos vidék a két idősebb nővér halálát okozzák, s az elmélkedéseibe elmerült apa akkor eszmél csak rá a gyermekeit fenyegető veszedelemre, mikor Charlotte és Emily egészségét is aláásta már ez a különös „nevelés". Charlotte Brontë egyik legismertebb regénye, a *Jane Eyre* örökíti meg ezeknek az éveknek emlékét, s újabb példával gazdagítja azt az irodalmi mozgalmat, mely a múlt század elején a nevelés reformjára törekszik Oxford és Cambridge Angliájában. Cowan Bridge-ért csak azok a brüsszeli évek fogják kárpótolni őket, melyeket a Héger-féle kollégiumban töltenek. Az anglikán szellemben nevelkedett leányok nehezen barátkoznak meg a „bálványimádó pápisták" szabadabb, harmónikusabb környezetével: Charlotte idővel felenged kissé, és csakhamar mestereinek büszkeségévé válik; az a rajongás, mellyel Héger-n csüng, már közel áll a szerelemhez. Emily azonban megközelíthetetlen: az ő magányát semmi sem tudja feloldani, s mikor visszatérnek Angliába, Charlotte-tal ellentétben, semmi honvágyat sem érez Brüsszel után. Csendes, önfeláldozó élet jut neki osztályrészül világtól elvonult apja és rajongásig szeretett fivére, Branwell oldalán, akinek züllését még ő sem tudja feltartóztatni. Hindley Earnshaw alakjában állítólag Branwell szomorú sorsa lebegett a szeme előtt, a szép és zseniális fivéré, aki fiatalon szállt a sírba, s akit ő is követett harmincéves korában. A Haworth-i élet egyhangúságában egyedüli szórakozásuk az irodalom. Huszonnyolc éves, amikor megírja egyetlen regényét. A *Wuthering Heights* nem volt könyvsiker: néhány száz pél-

dányban fogyott csak el, Emily halála után azonban felfedezték, s diadalmas útját olyan emberek lelkes csodálata jelzi, mint Matthew Arnoldé, Swinburneé és Maeterlincké.

Brüsszelből hazatérve, Emily nem mozdult ki többé Haworth-ból. Regényének levegőjét ebből a tájból szívta magába. Látomásai nem is születhettek másutt, mint a lápon, melynek ösvényein annyit kószált, hűséges bulldogjával, Keeperrel, aki utolsó útjára is elkísérte, és a gyászszertartás alatt sem tudták elvonszolni a ravatal mellől. Magányos tanyákat látott a dombokon, melyeknek szél facsarta fái alatt lassan életre keltek a hősök: Cathy, Heathcliff és Earnshaw. Szobájának ablaka előtt a temető terült el, melynek lakói éppúgy szereplői maradtak regényének, mint az élők, s a lápon túl valószínűleg látta is a kastélyt, melynek parkjában a kis Cathy álmodozott Peniston szikláiról. Sohasem tudták felfedni a regény forrásait: volt, aki írországi hagyományokra gondolt, mások a kisvárosiak ajkán élő történetekre gyanakodtak. Talán épp az a csodálatos, hogy kevés regény környezete zárulhatott hűbb keretként alakjai köré: a régi ház különc lakóival, a láp, melynek útvesztőiből éjszaka kísértet lopódzik az ablakok alá, hogy megzavarja a lakók álmát, a temető, melynek tőzeges talaja épségben őrzi meg a holttesteket, s a kastély, óriási parkjával — íme, a méltó környezet Cathy és Heathcliff szerelméhez! A keret mindig ott volt Emily Brontë szeme előtt, de alakokkal csak az ő látomásai népesítették be azt. A yorkshire-i tanyások aligha sejtették, hogy Emily szemében a cigány képű, ördögfajzat Heathcliff lett birtokuk igazi tulajdonosa!

Hol találkozhatott regénye hőseivel? Honnét ismerhette a szenvedély, a szerelem poklának legmélyebb köreit ő, aki fiatalon szállott sírba? Milyen hatalmakat kellett megidéznie ahhoz, hogy megírhassa a legdémonibb művet,

melyhez hasonlót nem ismer a XIX. század angol regényirodalma?

Sokan emlegetik a német romantika hatását, mellyel brüsszeli tartózkodása alatt találkozott. De ha rokon is a regény kísértetiessége Hoffmannéval, a tanítvány itt valóban felülmúlta mesterét. Mégis, tévedne az, aki az elmondottak alapján valami „ködösen" romantikus művet várna: soha látomás nem volt világosabb és valósághoz kötöttebb, soha nem próbálták a szenvedélyek rajzát keményebb anyagba vésni.

3

Emily Brontë műve alapjában realista alkotás: valósága, ha „démoni" valóság is, biztos és megingathatatlan alapokon nyugszik. Ebben a regényben a kis dolgok, a hétköznap apró és jelentéktelen eseményei emelik igazán autentikussá az álom s a költészet kísértetiességét. Nem a felhők között játszódik ez a regény: a valóság kemény, igen gyakran zord kapocsként zárul a jelenések és látomások világa köré. Mennyire vérszegény lenne magában csak az álom, és mennyire lapos, unalmas a pőre valóság! Talán Emily Brontë találta meg a módját, mint lehet a kettőt legjobban összeházasítani, mint lehet elérni, hogy kölcsönösen átjárják, színezzék egymást, hogy egyik a másikat fokozza, domborítsa! Mily egyszerű, mily ösztönösen könnyed eszközökkel éri el mindezt! A konyha, a háztartás, a tanyai élet képe megnyugtatóan el tudja hitetni velünk, hogy ebben a környezetben a legképtelenebb rögeszmék, a legembertelenebb szenvedélyek is helyükön lehetnek, hogy az írónak nem kell kilépnie hétköznapjából, ha csodát keres, sőt ezt csak akkor találja meg igazán, csak akkor tudja

hiánytalanul elhitetni velünk, ha mind mélyebbre merül a valóságban, ha mind csökönyösebben ragaszkodik ahhoz a tájhoz, azokhoz a szokásokhoz, melyek mindennap szeme előtt vannak. Nem hihető, hogy Emily Brontë akár Heathcliffet, akár Cathyt ismerhette volna, regényének hőseit csak egy magányos álmodozó legrejtetteb birodalmában tudjuk elképzelni, de épp ennek az álomnak kizárólagossága, már szinte teremtővé váló hevülete tudja csak elérni azt, hogy ezek a jelenségek függetlenekké váljanak tőle, elszakadjanak teremtőjüktől, testet öltsenek, és valótlanságukban csak annál mániákusabban követeljék maguknak a valóság igényeit.

A kísérteties rögeszmében, mely Heathcliffet fogságában tartja, talán meg is találtuk már annak a realitásnak kulcsát, mely a regény alapját alkotja. Húsz éven át mindennap kísérti Heathcliffet halott szerelmesének árnya, húsz éven át nap nap mellett együtt él ezzel a fantómmal, de úgy, hogy csak ő tud róla. Nem hasonló módon kapnak-e létet Emily Brontë regényalakjai is? Nem a látomás, a révület tölti-e meg őket azzal az élettel, melyet különösképp valónak érzünk, ha mindjárt *kísértetiesen* valónak is? Fantómszerűségüket csak még inkább fokozza az, hogy Emily Brontë oly csodálatosan pontos vonásokkal tudta megrajzolni mindnyájuk jellemét, s annyira hű képét adta szenvedélyeiknek! Nem ok nélkül hasonlították őt Shakespearehez azok, akik a szenvedély logikáját és következetlenségeit, a zűrzavaros érzéseket, az elkárhozott lelkek önemésztő őrületét csodálták meg alakjaiban. Minél mesteribb fogásokkal igyekszik hőseit nem egy, de több oldalukról bemutatni, minél bonyolultabb fényekkel és árnyékokkal veszi őket körül, minél inkább növeli valóságukat, annál kevésbé tudunk megszabadulni a gondolattól, hogy csak egy írói rögeszme szülöttei ezek. Éppoly kevéssé ka-

punk feleletet erre a kérdésre, mint ahogy azt sem tudhatjuk, vajon *kísértet* játszik-e Heathcliffel, vagy a kezdődő téboly káprázata?

Kevés író ábrázolt valóbb szenvedélyeket, és kevésnek világát érezhettük oly vigasztalanul embertelennek, mint az övét. Mintha készakarva merített volna a borzalom, a gonoszság legmélyebb vizeiből, mintha szántszándékkal telepítette volna a kapzsiság, a bosszúvágy, a gyűlölet és a züllés minden fertelmét Haworth lápjának vadvirágos vidékére. Az író, aki talán az emberi lélek legsötétebb örvényeibe akart lenyúlni, már csak megszállottakat és démonokat tudott felhozni magával útjáról: kezének érintésére sötétté változik minden, még Cathy és Heathcliff szerelme is, melyet más talán az örök, a feloldhatatlan kapcsolatok érzelmes jelképének rajzolt volna. Mi sem áll távolabb Emily Brontëtől, mint az ilyen édeskés szenvelgés: alakjai, akik világtól-elzártságukban úgy élnek, mint a pogányok, szerelmükben is csak valami vigasztalan, ördögi mániát tudnak megtestesíteni. Az üvöltő, északi szél, melyet címében visel a regény, simogató, lágy sóhajtás ezekhez az érzésekhez képest: nincs semmi, ami vigaszt, pihenést nyújtana nekik, a megváltásnak még reménye is megvonatott ezektől a remetéktől. Milyen nő lehetett, aki ezt írta, a magány s a reménytelenség minő rémképeivel küzdhetett szörnyű szűzességében?

Van valami tisztaság ebben a regényben, ami rokon a komor és bosszúálló angyalok makulátlanságával: csak az láthatta így az életet, akit érintetlenségének pajzsa védett az élet mocska ellen, s aki a legátkosabb szenvedélyekben sem a fertőt látta, hanem az orkán jeges dermedését és a tűz tisztítva emésztő pátoszát.

És ugyanezt az angyali tisztaságot érezzük akkor is, mikor a regény a költőt fedi fel előttünk, kinek szavai egy

kopár, kietlen táj ihletéből fakadnak, az éjszaka, a fénytelen égbolt magányából, mely alatt hiába keres vigaszt a lélek, s távoli jelekből csak a korai halál ígéretét érzi, a halálét, melyben nem múlik ki a szenvedély, csak új és megfoghatatlan testet ölt magára, hogy szüntelen kísértse, gyötörje azt, aki felidézte maga ellen, s aki egyedül vele vágyik lakozni az örök sötétség alatt.

4

Miért is „eszményi" hát ez a regény? Azért, mert az ábrázolás olyan szerencsés, majdhogynem *véletlen* teljességét nyújtja, mint Dosztojevszkijen kívül alig valaki. Mondottam már, hogy valóság és valóságon túli egyaránt szerencsésen lelik meg helyüket benne, egymást gazdagító, egymás hatását fokozó összhangban. Ez a teljesség, különös módon, azoknak a műveknek a sajátja, melyek az ábrázolásnak sohasem egyetlen, s akár nagyvonalúan, végletesen egyoldalú módszerét vagy stílusát érvényesítik, hanem azoké, melyek mintegy *túl mutatnak* ezen a módszeren vagy stíluson, annak ellentétét is igénylőn, beolvasztón, tárgyuknak újabb és újabb domborúságot kívánván adni. Ezért remekmű a *Völgy lilioma*, melynek realizmusán a romantika szenvedélyei és vágyakozásai sütnek át, s melynek romantikáját a realizmus tartja féken. Ugyanezért remekmű a *Wuthering Heights* is, habár romantikája olyan végtelenek partjáig hullámzott már el, honnét visszatekintve maga ez az esztétikai osztályozás is elégtelennek tetszik; ez a regény annál valószerűtlenebb, minél mélyebben hatol a valószerűbe, s annál valószerűbb, minél végletesebben szabadítja fel tulajdon anyagának minden valószerűtlenségét.

Az ábrázolás dialektikája Brontë regényében nem csu-

pán ellentéteket egyesít, hanem tétel és ellentétel örökös, feloldhatatlan egyidejűségét is megvalósítja. E regény valósága a valóságon túlit, valószerűtlensége a valót rejti és nyilatkoztatja ki, legritkább példáját nyújtván az „eszményi" elbeszélő műnek, mely realitás és irrealitás feszültségeit egyaránt ki tudja használni. Egység és „egyidejűség", ellentétek csodálatos szintézise: nem csupán az irodalomban, de az életben is a ritka, ajándékszerű teljesség zálogai. Élet és halál, kezdet és vég, fény és homály, értelem és sejtés váltásán játszódik ez a mű, ez a kétfelé: realitás és irrealitás felé tekintő.

Kérdezhetjük, nem kellett volna-é Emily Brontënak a való, a kézzelfogható, a szenvedélyekből oly könnyen kielemezhető lélektani anyaggal beérnie, s ahelyett, hogy egy abszurd, sőt, egyesek számára erőszakoltnak tetsző fordulat kedvéért műve hitelét kockára tegye, nem kellett volna-e inkább megmaradnia a regény reális elemeinél, az elvadult kisbirtokosok életének önmagában is eléggé borzongató képénél? Gazdagodott-e a regény a „sírontúli szerelem" kísértet-históriájával? S maga ez a kísértet-história elég merész elrugaszkodás-e bűnök és szenvedélyek, gorombaság és reménytelenség ama gazdag valóságától, melynek újabb és újabb mélységei nyílnak meg e szédülést nem ismerő fürkésző előtt?

A „pszichopata" Heathcliff tébolyult szerelmét akár valami rögeszme virtuóz lélektani színjátékának is tekinthetnők, ha nem rejtezne mögötte az ábrázoltnál is ijesztőbb szenvedély: az alkotóé! Ha nevezhettünk valaha realizmust szenvedélyesnek, úgy az övét: de épp ez a szenvedély, ez a korlátokat nem ismerő, öntépő és halálos, röpíti őt túl az otthonos légkörön, a realitás környezetén, a valóságon túlba. Emily Brontë is azok közé tartozik, akik nagyon mélyen és végletesen átélvén valamit, annak ellentétét is

bírni óhajtják: éhséggel együtt a telítettséget, hűs korty gyönyörével egy időben a szomjúság parazsát. És hasonlóképp, a szenvedélytől áthatott realistáknál mindig megtaláljuk az irrealitást, vagy legalább is vágyát: Balzac műve éppoly tanulságos e tekintetben, mint Dosztojevszkijé. De ugyanez a viszony érteti meg velünk korunk szürrealistáinak visszatérő útját, a realizmushoz!

Emily Brontë azonban nem „siklik át" az irrealitásba, hanem azt a valósággal egyidejűleg jelenvalóvá, a realitással összeötvözötté varázsolja: könyvének leginkább kísérteties lapjait bizton értelmezhetnők józan, kórtani leírásokként is. Hol rejtezik hát e szenvedélyes mű irrealitása? Magában a szenvedélyben! A szenvedély végletességében, mely minél hűbb önmagához, minél következetesebb, minél nagylelkűbb és korlátlanabb: annál irreálisabb! Hiába is próbálnánk rámutatni ama határvonalra, melyen túl a regény „valószerűtlen" eseményei kezdődnek: Heathcliff víziója éppúgy lehet valóság, mint beteges káprázat.

Hiszen a szenvedély, ugyanakkor, midőn az élet éltető értelme: a halál leghatalmasabb hívogatója is! És ugyancsak a szenvedély, ez az anyagból született, csap túl merészen és kiszámíthatatlanul az anyag korlátain, sőt, az idő, a lét mezőnyén is: a *Wuthering Heights* ezt az anyagon-, időn-, léten-túliságot különösképp érzékletesen állítja elénk, mintegy megvalósult, beteljesült állapotában — a szenvedély legyőzte az anyag konok ellenállásait, s ebben a kísérteties győzelmében realitását és irrealitását egyaránt végsőkig fokozta.

Kísérjük hát végig útját, győzelme, megdicsőülése felé!

Ez az út úgyszólván a konyhában, az istállóban, a gazdasági udvarban kezdődik, de az, hogy a temetőnél sem ér véget, még nem jelenti, hogy kikanyarodnék szülőjének: e meghitt és borzalmas tájnak börtönéből. Durvaság és féktelenség, gorombaság és szitok e történet természetes hangnemei — finomság és érzékenység csak beteges, halálos jelek viselőjük homlokán! Szemérmességében is visszataszító — gyilkos indulataiban is tiszta világ! Cathy és Heathcliff szerelme nélkülöz bármiféle testiséget, erotikumot — a történet során e két tébolyult szerelmes meg sem csókolja egymást: ily „viktoriánus" tartózkodás azonban csak annál eszelősebbé, ijesztőbbé fokozza e szenvedély képét. Talán nem is szerelem ez, csak a gyermekkor féltékeny követelődzése, a gyermekkor külön valóságának bosszúja a felnőttekén.

Realista igényeit még apró lazaságaiban, gyarlóságaiban is elárulja Emily Brontë könyve. Például abban a szövevényességben, mely néha csüggesztő útvesztőként tárja elénk három család tagjainak és leszármazottainak kapcsolatait. Anglia egyik leglakatlanabb vidékén játszódik a regény, s mégis szintannyi szereplő tolong benne, mint Balzac valamelyik művében: elrendező, szerkesztő kéz nem nyúlt itt az élet zűrzavarába, nem egyszerűsítette a könnyen egyszerűsíthetőt, hanem meghagyta ezt a viperafészket a maga ziláltságában. A szerkezet klasszikus követelményeinek mindvégig ellenszegül itt a lazaság vágya: Cathy halála után, a tébolyult és eksztatikus szerelmi történet lezárultával, családi viszályok és érdektelen ingatlanügyi bonyodalmak szemtanúi leszünk, hogy e hosszúra nyújtott és merőben feleslegesnek tetsző utójáték végén ismét a kísérteties szerelem őrülete diadalmaskodjék, a jele-

néseibe révülő Heathcliff halált váró elragadtatottságában.

Ha már a regény realitását oly vitathatatlannak érezzük, nem kevésbé kételkedhetünk-e irrealitásának szándékos, tervszerű voltában? Heathcliff szellemét, s e szerelem abszolút voltát, időn és értelmen túlnövő erejét akár „patológikusnak" is tekinthetnők, mintha az író csak egy rögeszme tárgyilagos elemzését akarta volna nyújtani — de vajon nem több-e ez a szerelem elemezhető, magyarázható valóságánál? Bizonnyal több, hisz nem szabad feledniink, hogy a kísértet *valóban* megjelenik e lapokon, s maga Heathcliff is sokkal egészségesebb, hogysem látomásait merőben kórosaknak tekinthetnők: az irrealitás olyannyira *valóság* a számára, hogy boldogan és elragadottan, belépusztul. A babona irrealitása mindig is hitelesebb a modern regény „játékainál", s az a megdöbbentő jelenet, midőn Cathy halottas szobájának ablaka alatt Heathcliff az eltávozott lelket „kísértővé" kényszeríti, abszurd és hátborzongató voltában is a nem kevésbé abszurd fejlemények természetes, sőt ésszerű elindítójának bizonyul. *„Én pedig egy imát mondok, és addig ismétlem, míg a nyelvem megdermed belé: Catherine Earnshaw, ne találj békét mindaddig, míg élek! Azt mondottad: megöltelek — hát kísérts engem! Az áldozatok kísértik gyilkosaikat, úgy hiszem! Tudom, hogy a lelkek itt bolyonganak a földön. Légy mindig velem . . . mindegy, milyen alakban . . . tégy őrültté! De ne hagyj egyedül, ebben a mélységben, ahol nem tudlak megtalálni!"* Mindez költői emfázisnak, ékesszóló kitörésnek tetszhetnék másvalakinél, de itt az író maga is hisz abban, amit hősével mondat, hisz, mégpedig *betű szerint* és őszintén, s a cselekményt e hit jegyében alakítja.

E hitnek azonban nagyon is kézzelfogható támasztéka a valóság, mely épp annyira édestestvére itt az értelmen-

túlinak, mint Dosztojevszkijnél. Cathyben szabadul föl a démon — Heathcliff legfeljebb csak simulékony, odaadó társ e démoniság mellé. És Brontë művészetének és realizmusának ösztönösségét bizonyítja az is, hogy példaszerűen skizofrén alkatot ruház fel ezzel a démoniággal.

A kórtan ösvényén fordul át a regény a valóságontúlba, s ez az átfordulás mégsem a kórtanhoz való ragaszkodást jelenti. A valóság „démonivá" válik, s az irrealitás a költészet nagylelkű többletévé, ajándékává. Ritka, váratlan alkalma az ábrázolás teljességének, de egyúttal szabadságának is, az ihlet csodálatos rátalálása legtitkosabb mondanivalóira, példa és eszmény, ösztökélő, de vajmi ritkán, szinte csak véletlenül megvalósítható: önmagán túlmutató realizmus — s a modern regény számára olyan ösvény, mely iskolás, gépies valóságábrázolás és játékos, kísérletező szűrrealizmus között új eredmények felé vezethet!

I.

A centenárium

Mickiewicz élete Európa történetének egyik legmozgalmasabb korszakát öleli át — a francia forradalmat és a napóleoni háborúkat követő megmozdulásokon kezdve, 1830 júliusának forradalmán át, a „népek tavaszáig", 1848-ig, illetve a krími háborúig.

1798-ban Bjelorusszia földjén, Zaosjéban látja meg a napvilágot, s a szűkebb haza, a táj, melyben gyermekéveit tölti, a litván mezők, a lápok, az őserdők, a nemesi udvarházak környéke, a medvevadászatok, a vidám népnapok világa fölelevenedik élete fő művében, a *Pan Tadeusz*ban. Életének második állomása: a wilnói egyetem — Joachim Lelewelnek, a nagy patriótának és történésznek hatása —, titkos diákkörök, forradalmi eszméket melengető társaságok: a filomatovoknak és filaréteknek (a tudás, illetve az erény barátainak) szervezete, melyek csakhamar magukra vonják a cári rendőrség figyelmét. Ebben a környezetben érik Mickiewicz szabadságharcossá — és költővé. Forradalmárrá érését majd 1848 hozza el, amikor rádöbben a szociális problémára, és arra, hogy a nemzeti függetlensé-

get csak a nép forradalmi harcával, a népszabadság kivívásával lehet elérni.

Első művei még Schiller hangnemében szólalnak meg, s a felvilágosodás eszméit zengik, a megújulásnak, az új világ várásának azzal a pátoszával, mely az *Óda az ifjúsághoz* című költeményében is uralkodik. Ezek az első költemények még híján vannak ama szenvedélynek és merészségnek, érzelmek és látomások ama szertelenségének, mely a későbbi művekben bontakozik ki. De tévednénk, ha e korai korszakot valamely hideg, oktató klasszicizálás jegyében látnók: Mickiewicz szárnyalása már ekkor versenyre kelhet a legnagyobb kortársakéval. De igazi hangját majd akkor leli meg, amikor a romantika ihletésével találkozik.

1819-től Kovnóban tölt be tanári állást, s szívében olthatatlan, boldogtalan szerelem érzésével — Maryla Wereszczakowna iránt — kezd balladáiba, illetve folytatja a Wilnóban már megkezdett *Ősök*et. Ezek a művek, a lengyel romantika első, csodálatos hangütései: ma is megőrizték azt a hatásukat, melynek váratlansága, újszerűsége a kortársakat méltán ejtette ámulatba. Mickiewicz romantikájában a népi regék, legendák világa — a népi képzelet is jelentkezik. Költeményeinek vissza-visszatérő alakja, az ifjú vadász ugyancsak a népi regék közül lép elénk —, de az *Ősök* I. részében ez a hős már a romantika álmainak és vágyainak gyötrőttjévé válik. Vörösmarty *Csongor*jához hasonlóan Mickiewicz romantikus hősei is a valóságban lelik meg békéjüket: az *Ősök* Gustavja az álmokat hajszoló, boldogtalan vadász a hazaszeretet érzésében oldja föl konfliktusait.

Az *Ősök* a romantika egyik legmerészebb, szinte egyedülálló alkotása. A drámai költeménynek előbb I., II. és IV., majd mintegy tíz esztendővel később III. része készült

el — az előbbiek Wilnóban és Kovnóban, az utóbbi Drezdában. Ebben a műben a népi babonák a romantika kísértetvilágával, látomásaival ölelkeznek; holtak lelkei látogatják meg az élőket, meghasonlott ifjak kergetik álmaikat — és a szerelem szenvedélyes himnuszai zengenek föl, oly elemi erővel, aminőt a lengyel költészet addig még nem ismert. Mickiewicznél, akárcsak a romantika költőinek nagy részénél, a tragikus-kísérteties képek az idilli fénypompás képekkel váltakoznak. Az *Ősök*re javarészt az előbbiek hangulata jellemző — az utóbbiaknak színei a *Krími szonettek*ben bontakoznak ki.

E szonettek már Mickiewicz oroszországi tartózkodásának gyümölcsei. A cári rendőrség rajtaütött a wilnói titkos társaságokon, tagjaikat börtönbe vetette, számkivetésre ítélte. Ez utóbbi sors jutott Mickiewicznek is. Ezentúl már egész életét az emigráció „könnyektől sós" kenyerén fogja leélni. Emberi és költői fejlődése szempontjából döntően fontosak lesznek azok az esztendők, melyeket a pétervári írókörökben, a moszkvai irodalmi szalonokban tölt el. Költészetének nagyságát, jelentőségét az orosz költőtársak ismerik csak föl igazán. Nemzetközi nimbusza ez esztendőktől kezdődően fonódik. Oroszország érleli tovább világnézetét is. A cári zsarnoksággal szembeszegülő dekabrista mozgalomban az egykori wilnói diák fölismerheti a testvéri erőket, a dekabristák sorsában pedig — a lengyel hazafiak sorsát. Hisz Puskin és a cári megtorlásnak áldozatul hulló Riljéjev a barátai!

A cári zsarnokság éjszakájában egyelőre menekvést, feledést kínál Mickiewicznek a Krím, s a hazai táj fájdalmas hívását átmenetileg elcsitítja a keleti táj és a tenger mesevilága. A romantika képzelete nem sejtett kielégülésre lel Bahcsiszeráj romjai közt, a repkényes falak árnyában, a hárem elárvult szökőkútjának peremén, regebeli

nagy szerelmek sugallatában. Amiről a nyugati romantikusoknak csak álmodozniok adatott meg, amit csak képzeletükben tudtak megteremteni: az a Krímben barangoló Mickiewicz számára tapintható valósággá vált — a megtestesült mese, a keleti táj égboltja alatt mindennapivá vált költészet és egzotikum. A *Krími szonettek* a mámor, az elragadtatás, az életöröm tiszta költészetét szólaltatják meg.

De ez a mesevilág sem tudja elzsongítani benne a szabadság vágyát. A rabságban tartott haza sorsa ihleti *Konrad Wallenrod* történetének megírására. Konrad Wallenrod alakjában a litván nép szabadságvágya nyer kifejezést. Az elnyomó német lovagrend nagymesterévé választatja magát — hogy belülről bomlassza fel, s árulással, színleléssel készítse elő a rend pusztulását. Magányos harcában végül is elbukik — de bukásával azokra a kötelességekre figyelmeztet, melyeket az igaz hazafiaknak még életük, sőt: becsületük árán is vállalniok kell ... A középkori témájú költemény célzata Mickiewicz kortársaihoz szólt — és az 1830-as varsói felkelés hőseit Wallenrod története is mozgósította.

Oroszországból Nyugat-Európába vezet Mickiewicz útja, s ez út egyik legfontosabb, leghuzamosabb állomása Párizs lesz, mely már Chopinnek is menedéket nyújtott.

Mickiewicz emigrációs éveit két jelentős alkotás jelzi. Az egyik, a *Zarándokság könyvei,* a hazaszeretet egyik legmegkapóbb vallomása. A mű szemléletébe belejátszik Lamennais-nek misztikával elegy társadalomszemlélete is: igenli a forradalmat — de azt egyben az „isteni gondviselés" művének is tekinti. A világtörténelem új, nagy forradalmát a lengyel néptől várja, azt remélvén, hogy e forradalom nyomán az egész emberiség egy nagy, szerető családdá alakul majd át.

Az emigrációs korszak másik nagy alkotása, és egyben Mickiewicz költői pályájának záróköve is: a *Pan Tadeusz*. Ebben a verses regényben, mely Puskin *Anyeginjével* annyira rokon, a honvágy, az emlékezés ereje is hozzájárul a realizmus színeinek, rajzainak pontosságához. A hazai élet mindennapjai elevenednek föl a *Pan Tadeusz*ban, egy letűnő világ, melynek gyarlóságain az emlékezés meghatottsága némi megbocsátással siklik át. Mickiewicz vágya és szeretete, mellyel hazájához, szülőföldje népéhez fordult — a nemzeti érzés ébrentartásához járult hozzá. A hazaszeretet szenvedélye szólal meg e mű nagy epizódjaiban, kitéréseiben is — az olyan részletekben, melyek egyike például a vadászaton megszólaló kürt énekét eleveníti meg. Hát még ha a litván erdőkről szól, a kidőlt faóriásokról, a harkályról, a mókus játékáról! Az emlékezés e valóságteremtő remeklésében mily messzire is került a romantikus látomások világától! Számára a valóság: *a haza.*

A *Pan Tadeusz*sal véget ér Mickiewicz költői pályája; mintegy két évtizeden át elsősorban tudományos tevékenységének él mint irodalomtörténész — majd az 1848-as események után a publicisztikainak. Lausanne-ban, majd a párizsi Collège de France szláv tanszékén tartott előadásaira rendkívüli odaadással és alapossággal készül. Előadásaiba azonban beléjátszik néha az a világnézeti válság, mely 1841-től kezdve a misztikus Towianski hatására alakul ki gondolkodásában. E hatás alól igazában majd a 48-as forradalom ragadja ki.

Lengyel légiót szervez Olaszországban, a forradalmi demokratikus mozgalmak védelmében szólal meg hírlapjának, a *La Tribune des Peuples*-nek hasábjain. A publicista Mickiewicz írásai ma is megragadnak bennünket hevükkel, indulatos ékesszólásukkal. Az, ahogyan a nemzetközi testvériség ügyét hangoztatja, ahogyan a reakciós burzsoáziát

támadja, és a szocialista eszméket védelmezi, ahogyan a magyar, az olasz, a német forradalom ügye mellé igyekszik állítani a közvéleményt: a „népek tavaszának" méltó, nagy fiaként mutatja meg Mickiewiczet. Petőfivel rokonítja Mickiewiczet az a körülmény, hogy a nemzeti függetlenség kivívásának feladatát összekötötte a társadalmi megújhodás feladataival.

A romantikus látnok átalakult a publicisztikában: a forradalom prófétájává. A szabadság ügyének nemcsak éneklője és hirdetője — de harcos katonája is, akárcsak Petőfi. A halál is e harc szervezése közben ragadja el, Konstantinápolyban, 1855. november 26-án, amikor a krími háború az ő szívét is, mint annyi magyar kortársáét, új szabadságharc reményével töltötte el.

Műve, mely az 1848 előtti világirodalom csúcsainak vonulatába tartozik, máig sem eléggé ismert hazánkban. Pedig ez a mű bizonnyal a fölfedezés örömét és izgalmát nyújtaná az olvasóknak — egy olyan csodálatosan gazdag és merész költői világ kitárulását, melynek ismerete nélkül világirodalmi műveltségünk fájdalmasan hiányos marad.

II.

A lengyel és a magyar romantika párhuzamai

A „Keleti-tenger és a Fekete-tenger közt fekvő nagy földművelő országok" múlt századi irodalmának fejlődésében bizonyos párhuzamos jelenségek észlelhetők — s ezek a jelenségek elütnek a kortársi, nyugati irodalmak (a francia, a német, az angol) fejlődési vonalától. Egy-egy párhu-

zamos jelenség kibontakozása a lengyel vagy a magyar irodalomban más-más módon mehet végbe, de ezek a párhuzamosságok közös okokra vezethetők vissza, s ez okok, e törvényszerűségek feltárása akár a lengyel, akár a magyar irodalomtudományban: kölcsönösen elősegíti a párhuzamos jelenségek megértését, megvilágítását.

Vannak olyan jelenségek a magyar irodalomban, melyeket csak oly módon érthetünk meg, ha figyelembe vesszük azokat a párhuzamos, rokon jelenségeket, melyekkel a lengyel és az orosz, a cseh és a szlovák, a román és a szerb, a szlovén és a horvát irodalmakban találkozunk. Ez irodalmak együttes vizsgálatának tanulságai olyan törvényszerűségek feltárásához vezethetnek, melyek kulcsot nyújtanak számunkra a „Keleti-tenger és a Fekete-tenger" közti irodalmak egész fejlődésének megértéséhez.

Mickiewicz magyarországi hatása nem mondható jelentősnek — habár művének itteni visszhangja már a reformkortól kezdve nyomon követhető. És mégis, Mickiewicz pályájának sajátosságai, törvényszerűségei segítségével jobban megérthetjük két nagy magyar költő, Vörösmarty és Petőfi pályájának problematikáját. A párhuzamosságok tanulmányozása tehát nem a hatások és nem a visszhang, a fogadtatás stb. tanulmányozását jelenti, bár ezt sem teszi feleslegessé, amint erre az orosz irodalom magyarországi hatása figyelmeztet. A múlt század hetvenes éveitől kezdve válságba kerül nálunk a romantikus regény. A dzsentri hanyatlása, a parasztság, majd később a munkásság helyzete: mindezek olyan kérdések, melyeket a romantikus regény eszközeivel kevéssé lehet megragadni. Elébb Puskin és Gogol, majd később Turgenyev, Tolsztoj, Dosztojevszkij és Csehov műveinek magyar fordításai azonban a társadalmi problematika ábrázolásának egy újszerű módjával ismertetik meg a magyar irodalmat. Ehhez

járul még Zola művének befolyása is. És ily módon az orosz kritikai realista regény, valamint a francia naturalizmus egyaránt ahhoz járulnak hozzá, hogy a magyar irodalomban a kritikai realizmus új törekvései váltsák fel a kései romantikát.

De a hatások kutatásának egy másik oldalára is rá szeretnék még mutatni. A lengyel történelem eseményei rendkívül élénk visszhangot keltettek nálunk 1848 előtt, de a 60-as években is. Valóságos antológiát lehetne összeállítani a legnagyobb magyar költők és prózaírók műveiből, melyek a lengyel nép szabadságharcairól, sorsáról mély együttérzéssel, lelkesedéssel szólnak. De a későbbiekben szólni szeretnék egy úgyszólván ismeretlen problémáról, a lengyel szabadsághábórúk, a lengyel költészet — és Petőfi életművének mindmáig lappangó kapcsolatáról is, melynek felkutatása a lengyel és a magyar irodalomtörténészek közös feladata lehetne.

A lengyel és a magyar romantika párhuzamai közt szembeszökő az a szerep, melyet mindkettő a nemzeti függetlenségért vívott harcok élesztésében, a forradalmak előkészítésében betöltött. Nem véletlen az sem, hogy a lengyel nemzeti mozgalmak, forradalmak élesztésében micsoda népvezéri szerep jutott Mickiewicznek — a magyar forradalom élesztésében, előkészítésében, majd továbbvitelében pedig Petőfinek. Mickiewicz és Petőfi történelmi, politikai szerepe nagyban párhuzamosnak mondható. De már nem ennyire párhuzamos a költészet fejlődésében betöltött szerepük — s éppen nem azonos kettejük viszonya a romantikához.

Mickiewicz életműve az európai romantika egyik legnagyobb, legtisztább foglalata. Petőfi életművét a népköltészetből táplálkozó, a népköltészet formáit, kifejezési művészetét, szemléletét nemzetivé általánosító, népies költé-

szetnek tekintjük. Petőfi népies költészetétől éppen nem idegen a romantika. Azt mondhatjuk, hogy a romantika hangja váltakozik Petőfi költészetében a népiessel — párhuzamos vele, sőt, élete bizonyos szakaszain, így pl. 1845—46 fordulóján, majd 1848 derekán, a romantikus formák túlsúlyra is jutnak Petőfi költészetében. Mind a népiesség, mind a romantika: a forradalom előkészítését szolgálja Petőfinél.

A népiességnek a magyaréhoz hasonló jelenségével a lengyel irodalomban nem találkozunk — de ennek ellenére, a lengyel romantika nagymértékben merít a népköltészetből, a népi hagyományokból. Mickiewicz balladái és románcai tanulságosak, különösképp e tekintetben, de az *Ősök* műfajának kialakulásában is megleljük a népi ihletést, sőt a *Konrad Wallenrod*ban a népi balladák, a népi epikus költészet reminiszcenciái élnek.

Mi tehát a romantika és a népiesség viszonya a lengyel — és a magyar költészetben?

Mielőtt e kérdésre felelni próbálnék, ki kell térnem egy másik párhuzamosságra. Azt a szerepet, amit Mickiewicz *egymaga* tölt be a lengyel költészetben — nálunk két nagy költő tölti be. Az egyik: Vörösmarty Mihály, a legnagyobb magyar lírikusok egyike, aki szorosan kortársa is Mickiewicznek. A másik: a plebejus Petőfi, a Vörösmartyt követő nemzedék legnagyobb költője.

Vörösmarty pályájának kezdetén, a húszas években a népdal erős ihletésével találkozunk; a húszas évek végén, s a harmincas években Vörösmarty a nemzeti romantikát bontakoztatja ki: múltat idéző művei a nemzeti függetlenség kivívása, a nemzet felemelése mellett mozgósítanak; a negyvenes években Vörösmarty eltávolodik a romantikus témáktól, s Kossuth mozgalma mellé állva, realistább színezetű műveivel, költeményeinek harcosan poli-

tikus tematikájával, 1848 forradalmának előkészítésében részes.

A magyar forradalom igazi viharmadara azonban Petőfi. Ez a plebejus költő a népdalok hangnemével, valamint romantikájának szélsőséges, zendülő hangjaival is: a feudális Magyarország ellen támad.

Ha Mickiewicz, valamint Vörösmarty és Petőfi életművét egymás mellé helyezzük, azt kell látnunk, hogy népköltészet és romantika viszonya a lengyel és a magyar költészetben egészen másféle. Mickiewicz balladáiban és románcaiban a népmesék, a népi epika egy sajátos színezete érvényesül. Babonás, misztikus motívumok uralkodnak e művekben (gondoljunk a *Liliomok*ra, a *Switeziankára*, *a Menekülés*re stb.). Ez a babonásság, kísértetiesség éppen nem idegen a népi regéktől, a helyi mondáktól, a tavakhoz, várromokhoz stb. fűződő legendáktól. Mickiewicz babonás, kísérteties — alapjában: romantikus népiessége elsősorban a húszas évek kisepikai alkotásaiban érvényesül, de az *Ősök* egész koncepcióját is átfonja. Sajátosan népi miszticizmus uralkodik Mickiewicz húszas évekbeli műveinek egy részén, hisz a babona, a kísértetiesség, a látomásosság a népi képzelet elválaszthatatlan eleme.

Mégis, Petőfi népies költészetében, mely a negyvenes években bontakozik ki, ennek a babonás-misztikus elemnek nyomát sem leljük. Irracionális elemektől mentes költészet ez; nem a legendákból és regékből merít, hanem a népdalok és a nép mindennapi életét, típusait megelevenítő genre-képek realista művészetét hozza.

Mickiewicz balladái és románcai egy olyan romantikát tárnak elénk, mely nemzetivé épp a népi források felhasználása által vált. A Mickiewicz feldolgozta témákhoz hasonlókkal a húszas évek magyar költőinél is találkozunk. Az ő forrásaik azonban inkább a német balladák, sem-

mint a népköltészet. Ezek a magyar költők (pl. Bajza) a Mickiewiczéhez hasonló témák ellenére sem voltak képesek nemzeti romantikát létrehozni. A balladai műfajnak nemzetivé áthasonítása majd Vörösmartynál történik meg (a húszas évek végén), aki a népi és az archaikus formák felhasználásával valósítja meg ezt a célt. De még Vörösmarty sem merít oly mélyen a népi költészetből, mint Mickiewicz.

Petőfinél a ballada-műfaj viszont teljességgel hiányzik. Amikorra ő a negyvenes években alkotni kezd, a magyar költészet műfajainak nemzetivé formálását Vörösmarty már befejezte. Vörösmarty a romantikus műköltészetet avatta nemzetivé, a népköltészet bizonyos elemeinek beolvasztásával. Petőfi viszont a népköltészetet általánosítja széleskörűen nemzeti költészetté. E bonyolult folyamatok részletezése helyett utalni akarok arra, hogy a húszas-harmincas évek magyar romantikájának oly mértékű népiessége, aminővel Mickiewicznél találkozunk, miért nem jöhetett létre? A lengyel és a magyar romantika fejlődésének különbözései — a párhuzamos jelenségek nagy száma ellenére — abból magyarázhatók, hogy 1830—31 nálunk nem hozott döntő fejleményeket (az 1831-es magyar koleralázadást nem lehet a lengyel felkeléshez mérnünk) — ezzel szemben Mickiewicz költészete (a balladák éppúgy, mint a *Konrad Wallenrod)* hozzájárul 1830—31 előkészítéséhez. A lengyel romantika éppen ezért már kezdettől mélyebben népies, mint a magyar. És a lengyel romantika már a húszas években a szabadságharc eszméjét melengeti — ugyanakkor, midőn a magyar romantika a nemzeti függetlenség eszméjét egyelőre csak a múlt képeinek idézésével veti föl. A lengyel romantika tehát egyértelműbben szabadságharcos tartalmú, mint a magyar. Romantika és népiesség a lengyel költészetben egybeesnek — a ma-

gyarban viszont *egymást követik*. Amit Mickiewicz egymagában jelent — azt nálunk *egymást követően* jelentik Vörösmarty és Petőfi.

Ugyanakkor azonban nálunk a népiesség bír azokkal a forradalmi tartalmakkal, melyekkel a lengyel költészetben a romantika. Már kitértem arra, hogy népiesség és romantika Petőfinél sem állnak szemben egymással élesen. A romantika Vörösmartynál sem reakciós tartalmú. Hanem: előkészítője a negyvenes évek forradalmi demokratikus népiességének. Engels a lengyel felkelést „konzervatív forradalomnak" nevezi. Tudjuk, Mickiewicz messze túlnő mindazokon a politikai tartalmakon, melyek a lengyel 1830—31-et telítik. A magyar 1848—49 viszont — ellenmondásosságában sem konzervatív, hanem: forradalmi demokratikus megmozdulás. Ennek előkészítése pedig azért nem háramolhat a magyar romantikára, mivel az erősen nemesi jellegű. Ezt az előkészítést csak Petőfi plebejus népiessége vállalhatja, melyben viszont a társadalmi kérdések, a parasztság helyzete stb. kiélezettebben szólalnak meg, mint a húszas évek Mickiewiczének balladáiban.

A magyar romantika is gazdag a történelmi tematikában — de 48-as forradalmunk közvetlen előkészítését nem ez a tematika szolgálja elsősorban. Ugyanakkor viszont a Belvedere-felkelés létrejöttében a *Konrad Wallenrod* is részes. Ennek az a magyarázata, hogy a nemzeti függetlenség, sőt, a szabadságharc kérdése a lengyel viszonyok közt égetőbb, sürgetőbb, mint minálunk. A lengyel 1830—31, valamint 1846 megelőzik a magyar 48-at. Viszont, az hogy a mi szabadságharcunk és forradalmunk később kezdődhetik csupán — eleve lehetetlenné teszi azt, hogy romantikánk virágkorában, a húszas-harmincas években, *Wallenrod*-típusú mű jöhessen létre.

A mi forradalmunk és szabadságharcunk eljövetelét

két nagy, epikus mű jelzi, melyek azonban mentesek a *Wallenrod*-féle tragikumtól. Lényegükben optimista művek — a nép felemelkedését hirdetők. Petőfi *János vitéze* az egyik — a másik pedig *Toldi*, Petőfi barátjának és eszmetársának, a magyar irodalmi népiesség másik nagy költő alakjának, Arany Jánosnak műve. A lengyel felkelés előkészítése a romantika virágzásának idejére esik — a magyaré: a népiesség virágzásának idejére. A lengyel epika a romantika tragikumával terhes hőst teremt — a magyar pedig a népköltészet, a népmese derűjétől sugárzó hősöket.

Wallenrod tragikumában a lengyel konspirációk tragikuma is benn rejlik. Hasonló tragikum nálunk az ötvenes években válik időszerűvé, azokban a balladákban, melyek Arany tollából születnek. A hős, aki bukásával is élete nagy eszméjét szolgálja: ez a típus egy olyan korban születik meg nálunk, mely a 30—31 előtti Lengyelország helyzetére nagyon is emlékeztet, vagyis az osztrák önkényuralom és terror idején. De ugyane korban virágzik ki nálunk az a történelmi ballada is, mely a nemzeti múlt nagy képeinek fölelevenítésével, függetlenségünk igényét, vágyát ébren tartja. Ugyanezt a funkciót Lengyelországban Matejko festészete tölti be.

Még egy körülményre akarok rámutatni: a Mickiewicz-balladák magyar megfelelőivel Arany Jánosnál találkozunk, a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján. Az ekkori Arany-balladáknak még tematikája is rokon Mickiewicz balladáival — megjegyzendő, hogy ilyen rokonság az ötvenes évek Arany-balladáinak némelyikénél is kimutatható. Arany ekkoriban a lassanként időszerűtlenné váló népiességnek akar új érvényt szerezni. De immár nem a forradalmat előkészítő, negyvenes évek népiességéhez nyúl vissza, hanem a romantikáéhoz. E balladáiban Arany köze-

lébb áll a romantikához, mint bárhol egyebütt. De: ami a húszas évek Mickiewiczénél hajnal — az a hetvenes-nyolcvanas évek Aranyánál: alkonyat.

Az eddigi összevetések arról győzhettek meg, hogy romantika és népiesség olyan viszonyai alakulnak ki a lengyel és a magyar irodalomban, aminőkkel pl. a nyugati romantikában nem találkozhatunk. Mindez a két nép történelmi-társadalmi viszonyainak hasonlóságával magyarázható.

Az európai romantika legmerészebb, leggazdagabb alkotása az *Ősök*. Ez a hatalmas remekmű, melynek romantikája egyszersmind rendkívüli realista erővel is bír, sommázata mindannak, ami nagyot az európai romantika létrehozott. Mickiewicz itt olyasmit alkotott, ami Victor Hugónak talán töredékesen sikerült csupán, amire a *poème d'humanité* műfajának művelői csak célkitűzéseikben tudtak törekedni — olyasmit, ami Shelley-nek, Hölderlinnek sem sikerült teljesen. Ez a mű egy korszak, egy történelmi helyzet, egy össznemzeti, sőt világprobléma költői kifejezését nyújtja — és egyben foglalata Mickiewicz egész addigi életművének is. A drámai költemény végtelen műfaji lehetőségeit még Goethe után is ki tudta bővíteni Mickiewicz, és ebben az egyedülálló kompozícióban megtaláljuk az ő addigi lírai és epikai tevékenységének szintézisét is. Az *Ősök* romantikája — bizton mondhatjuk: forradalmi romantikája — teljesen realista funkcióval bír, s ugyanakkor teljes mértékben megmarad a romantika keretei közt. A romantikának ily arányú teljesítményével a magyar irodalomban nem találkozunk — s felmerülhet a kérdés, mi az oka, hogy az *Ősök* igényével fellépő nagyromantikus alkotásnak még előjeleivel, szándékaival sem találkozunk itt?

A magyar dráma és a kritikai realista regény jelentkezései 1848 előtt epizódikusak. 1848 után pedig a roman-

tika újraéledésével találkozunk, s csak a századvégen bontakozik ki a kritikai realizmus. A bukott forradalom után, egy új forradalmi lehetőségben nem bízó, mi több, az önkényuralom nyomása alatt alkotó költőknél a nemzeti lét fönntartása, a nemzeti érzés élesztése a legfőbb feladat; e feladathoz képest a társadalmi kérdések egyelőre a háttérbe szorulnak. A mi nagy drámai költeményünk, a hatvanas évek elejének magyar problémáit és útkeresését kifejező mű, Madách *Az ember tragédiája* — az *Ősök* mondanivalójával sokban ellentétes mondanivalót fejez ki. Míg Madáchnál az útkeresés mozzanata a döntő — addig az *Ősök*ben az út teljességgel világos. Az 1830—31-es események után a lengyel mozgalom számára még változatlanul fennállnak egy új forradalom lehetőségei — Mickiewicz és társai tudják, hogy 1830—31 nem volt a végső szó. Az 1849 utáni magyar költők azonban tudják, hogy 1848—49 — hosszú időre a végső szó volt. A 49 utáni magyar költők az önkényuralmi cenzúra, a terror nyomása alatt dolgoznak — Mickiewicz azonban az emigráció viszonylag függetlenebb körülményei közt. De, ami a legfontosabb: a magyar romantika virágzása idején, a harmincas években, a politikai kérdések *még* nem éleződtek ki. A lengyel történelemben azonban *épp* a romantika virágzása idején jutottak el a kiéleződéshez.

A magyar romantikában tehát egy, az *Ősök*höz fogható, nagy, költői és világnézeti sommázás alkalma *még* nem jött el — noha monumentális alkotások létrehozására Vörösmartynak is lehetett volna ereje. A magyar romantika uralkodó műfaja: a líra marad.

Az *Ősök* tehát csakis a romantika virágzása idején, viszonylag független írói körülmények közt, s töretlen forradalmi szellem, forradalmi remények talaján jöhetett létre. Ilyen helyzete a magyar romantikának sohasem adódott.

Virágzása idején a politikai kérdések még nem éleződtek ki — újravirágzása idején pedig a forradalmi reménység és az alkotási szabadság már egyaránt hiányoztak.

Mégis, figyelemre méltó, hogy a magyar forradalom egyik fejlődési szakaszán, 1848 nyarán, Petőfi, egy, az *Ősök* létrejöttéhez sokban hasonló helyzetben, szintén egy nagy, költői világnézeti sommázásra vállalkozik, *Az apostol* című elbeszélő költeményével. Érdekes, hogy Petőfi, hosszú idő múltán, e művében ismét a romantika formáihoz folyamodik. *Az apostol* romantikája éppúgy forradalmi, mint az *Ősöké*. *Az apostol* is szintézis: Petőfi politikai elveinek — és egész addigi, költői gyakorlatának szintézise. A forma szabad, forradalmi kezelésében az elbeszélő műfaj lehetőségeit Petőfi éppúgy kitágítja itt, mint Mickiewicz a drámai költemény lehetőségeit. *Az apostol* lírai betétei az epikai formát néhol a drámai költemény formáihoz közelítik. De Petőfi mégsem lép át a drámai költemény műfajába — mert a magyar romantika ezt a műfajt, a romantika monumentálitás igényét leginkább kielégítőt, egész fejlődésünk lírára irányítottsága miatt, nem alakította még ki. Mint mondottam, e műfaj csak a hatvanas évek elején jelentkezik — amikor már időszerűtlenné is vált.

Az *Ősök*kel a lengyel romantika olyan merész, forradalmi forma-kezdeményezést teremtett, mely példa nélkül áll a kor irodalmában, s melynek megtermékenyítő hatását eljövendő költői korszakok talán még az eddiginél is mélyebben fogadhatják magukba.

A magyar romantika viszont a regény terén hat megtermékenyítőn, amiről Jókai életműve tanúskodik.

Ismeretes, hogy mind az orosz, mind a lengyel irodalomban, a kortársi világot ábrázoló, kritikai realista regény alapjait a verses regény (az *Anyégin*, illetve a *Pan Tadeusz*) teremti meg. A magyar népiesség létrehozza ugyan az

eposzt, illetve az elbeszélő költeményt, de ezzel még nem járul hozzá közvetlenül a kor valóságát, mindennapi embereit, problémáit ábrázoló magyar realista regény kialakulásához. A modern magyar regényt a romantika hozza létre. Ez a regény azonban nem szól a „mindennapok hőseiről" — vagy, ha szól is, csak eszményített, hiperbolikus formában. A mindennapok világa nem eléggé „költői" ahhoz, hogy tápot nyújtson a romantikus regényíró képzeletének. A 48 előtti, epizodikus kritikai realista kezdeményektől eltekintve, a „kor hősének", a mindennapok valójában éppen nem hősi típusának ábrázolására nálunk is a verses regény tesz kísérletet, Arany egyik 49 utáni, csonkán maradt kísérletével. Később, a hetvenes években, a fiatal költőnemzedék ugyancsak a verses regény műfaját használja föl arra, hogy a mindennapi élet alakjait ábrázolja. Csak így, a verses regény úttörése után kezd kibontakozni a kort ábrázoló magyar realista regény és novella — és ebben a kibontakozásban az orosz irodalom említett hatása is részes. A verses regénynek a mi irodalmunkban betöltött szerepét a lengyel irodalomban a *Pan Tadeusz* látja el — a lengyel kritikai realista regényírás kifejlődését is nagymértékben meggyorsítva. A *Pan Tadeusz* eredményessége — és Arany János verses regény-kísérletének félbemaradása: a lengyel és a magyar realista regény kialakulásának időbeli eltéréseit is megmagyarázzák. A század második felének politikai, társadalmi viszonyai a lengyeleknél és a magyaroknál is hasonlóak, de nem azonosak náluk azok az irodalmi előzmények, melyek az egyiknél a kritikai realista regény gyorsabb és általánosabb — a másiknál pedig elkésettebb, szórványosabb jelentkezését idézik elő.

Végezetül ki szeretnék térni egy másféle jelenségre is — arra, hogy a parallelizmusok megléte megkönnyíti az eszmei kapcsolatok kialakulását. Ilyen eszmei kapcsolatot

kezdünk felfedezni Petőfi és a lengyel mozgalmak között. Eddig még nem figyeltek föl arra a körülményre, hogy Petőfi forradalmi szemléletének kialakulásában — a francia forradalom és az utópista szocialisták gondolatainak befolyásán kívül — a lengyel szabadságmozgalom is nagymértékben részes. Petőfi ragaszkodását Bemhez olyan előzmények készítik elő és indokolják, melyekkel eddig kellően nem foglalkoztunk. Petőfi forradalmi programja 1846 májusában alakul ki — és vannak kutatók, akik úgy látják, hogy e program kialakulásában döntő részük volt a krakkói eseményeknek. A galíciai parasztfelkelést a magyar liberálisok megrettenve figyelték — de Petőfi az 1846-os év eseményeiben egyebet is látott, mint az osztrák reakció aknamunkájának eredményeit. Több jel mutat arra, hogy talán kapcsolatban volt a Lengyelországból menekülő, Párizsba tartó lengyel hazafiakkal. Egy titkosrendőri jelentés tanúsága szerint verset is írt a lengyelekhez, ez azonban máig nem került elő. De most kezdünk arra is fölfigyelni, hogy az 1848-as forradalom idején Petőfi baráti köre a lengyel szabadságháborúk történetét tanulmányozta, kétségtelen bizonyítékaink vannak erre Arany Jánosnál. de nyomok vezetnek másokhoz is. Petőfi egyik legszebb szerelmi-forradalmi költeményének, a *Beszél a fákkal a bús őszi szél*nek (1847) egyik strófájában a szabadságháborúk történetéről van említés, melynek lapjait felesége oldalán hevertében forgatja. Eddig általában a francia forradalom történetét — Michelet vagy Mignet művét — vélték Petőfi kezében, de most sok jel mutat arra, hogy ez a könyv — a lengyel szabadságháborúk története volt. E háború egyik magyar nyelvű összefoglalása megvolt Arany birtokában is, aki egyik 1848 végén született költeményében több utalást is tett annak tartalmára. Külön érdekességként említem, hogy vannak kutatók, akik Petőfi *Az*

apostol című művének hősében, Szilveszterben, Mieroslawski alakját vélik fölfedezni. A magyar közvélemény ugyanis Mieroslawski halálraítéltetéséről tudott csupán — megkegyelmeztetésének híre Magyarországra nem jutott el.

Mindezek a kérdések olyan további kutatásokat igényelnek, melyeket a magyar irodalomtörténészeknek a lengyelekkel közösen kell elvégezniök.

III.

Az olvasó naplója

(Az *Ősök*ről)

1

Egy varsói ősz és egy varsói tavasz képei merülnek föl emlékezetemben, a fekete-szürke város tiszta és szélfútta utcái, a kövezet örökös nyirkossága, alacsonyan csüngő esőfelhők, magányos, nagy terek, a Nowy Swiat mélabús hajlata, néptelen, éjszakai parkok, s mélyükön kastély, szökőkút, Szerelem Temploma, alvó hattyúk a tó szűk öbleiben. Az újklasszikus Varsó palotáinak néma homlokzatai, oszlopsorai, dárdadíszes vasrácsai és Minerva-fejei mögött talán megtalálnám a *Varsói Szalont* is, ahol az *Ősök* Harmadik Részének teázási jelenete játszódik, lengyelül és franciául váltakozó párbeszédek fojtott izgalmában, mely végül is a fogoly hazafi Cichowski története körül lobbant lángot.

Mickiewicz, akinek emlékezetével a varsói palotáktól

a krakkói székesegyház sírboltjáig, vagy Marienburg vörös téglabástyáinak lábáig, utaimon lépten-nyomon találkoznom kellett — leginkább feledhetetlen arcát egy fakuló daguerrotypről fordította felém. Az 1855-ös, konstantinápolyi halottas ágyról készült ez a felvétel — hevenyészett, táborinak tetsző fekhely, durva köpenybe burkolt test, s a posztó ráncai, az ágy gyűrődései közé alámerülő arc —, a széles száj öreges, fogatlan beesettségével, az orcák ernyedtségével, a homlokot, a halántékokat félig elborító, fakult sörény csapzottságával is: egy látnok arca. A múzeumi üvegszekrényben az elnyűtt, fekete irattárca, melyet haláláig magánál tartott, egy női miniatűr-arcképet is őriz, ifjúkori, s eredeti jelentésén messze túlnőtt szerelem emlékét: Maryla Wereszczakowna arcképét. A romantika Mickiewicze és a Maryla iránti szerelem elválaszthatatlanok egymástól. Ez a szerelem nemcsak az első Mickiewicz-művek, a balladák és a lírai darabok ihletésében játszik szerepet, de jelképpé magasodva, az *Ősök* egész szövevényén is végigvonul.

Első varsói utamig Mickiewiczről csak hézagos kép élt bennem — a *Krimi Szonettek* tündérvilága, az olyan balladák, mint a *Liliomok,* vagy a *Switezianka,* melyekben egy babonás-mágikus népiesség vonult be a romantikába —, sokkal hitelesebben, mint akár a németeknél, akár a franciáknál. És főként a *Konrad Wallenrod:* balladának és drámának e nagyepikai ötvözete, kissé a lengyel konspirációs mozgalmak tragikumának is kifejezéseként. A litván származású Wallenrod a német lovagrend nagymesterévé küzdi föl magát, hogy a gyűlölt hódítók szervezetét felbomlassza, s úgyszólván a siker küszöbén bukik el. Mindaz, amit akár Byronnál, akár Vignynél, vagy Hugónál elvont, önkényes, vagy legalábbis nehezen indokolható meghasonlottságnak, elátkozottságnak érezhettünk: a len-

gyel romantikában, de különösen Mickiewicznél szervesnek, szükségszerűnek — emberileg és történelmileg világosan megalapozottnak bizonyult. Konrad Wallenrod meghasonlottsága — az árulásra kényszerítő becsület —, az önfeláldozás, mely egész élete művével, diadalaival és vívmányaival fordítja szembe: mindezek a motívumok a romantika „elátkozott" hősének sorsdrámáját hozzák létre — de mennyire *valóságos* ez a konfliktus, mennyire benne foglaltatik egy nemzet konfliktusa is, elnyomóival és önmagával! Konrad Wallenrod több, mint romantikus jelkép — egy nemzet jelképe is, de főként egy nemzet vezető rétegéé, politikusoké és a szellem embereié. A haldokló Konrad Sámsonhoz hasonlítja magát, aki templomot döntött magára — s ugyanígy ő is, a szélviharba, a keletnek vonuló hófellegekbe mutatva, a német lovagrend szétvert seregeinek, pusztuló táborainak látványát idézi a büntetésére érkezők elé. Konrad Wallenrod: áruló, s utolsó mozdulata, mellyel a nagymesteri köntöst és jelvényeket a földön tapodja, gúnyos nevetése, mellyel a romlás művét, tulajdon diadalát kíséri — mindez látszatra oly közös benne a romantika megátalkodott, ember- és világgyűlölő, sátáni hőseivel. De amíg emezek bizonyos hamis magányt és elátkozottságot kerítenek maguk köré — addig Konrad Wallenrod épp az árulás bűne révén válik eggyé nemzetével. Elbukik — de bosszút állt. Az ő drámája nem a végsőkig vitt individualizmusé — hanem a nemzeté, mely szabadságáért úgy küzd, ahogyan lehet. Ezért is válhatott a *Konrad Wallenrod* a Belvedere-felkelés hőseinek buzdító olvasmányává. Ami az európai romantikában túlhajtottság, sőt póz — az a lengyelben olyan valóság, mely a nemzet ügyét bírja fedezetül.

Azon a novembervégi reggelen, amikor a tengeri szélben hajladozó fák fölött, a hóborította mezők csillogásá-

ban Marienburg bástyafalait és őrtornyait megpillantottam, Mickiewicz komor, tragikus hősének világát reméltem fellelhetni. A költemény első énekének harangszava mintha ott kóborolna még a mezők felett, a marienburgi tornyok hívása, ágyúdörgés, dobpergés kíséretében — már vonulnak a rend komturjai, már a Szentlélek világosságát hívják segítségül, hogy eldöntessék: kinek mellét díszítse a nagykereszt, kinek kezébe adassék a nagymesteri kard. És a rend lakomájának jelenetében, a fehér köpenyes lovagok körében megszólaló Konradot hallom, amint vad és aszkétikus beszédét elmondja, szerzetes-lovaghoz illőt, vér és harag szónoklatát, mindenféle trubadur-lovagság könyörtelen elutasítását is egyben. A fehér síkságon még visszhangzik a tengerparti torony lakójának éneke, s az a csodálatos párbeszéd, melyben Konrad hangja elvegyül a vezeklő leányéval.

Mickiewicz költeménye így övezi varázskörrel e helyet — s ez a varázslat csak akkor szűnik meg, amikor a várba belépünk: a restaurált gótika tornyai és oromfalai alatt nem Konrad Wallenrod kora fogad —, hanem Bismarcké.

Varsó azonban, noha Mickiewicznek alig volt köze hozzá, mégis az ő városa maradt, mivel a lengyel romantika levegője ott mindmáig élő. Mindazok az irodalmi áramlatok, melyek az utóbbi évtizedek, s főként a felszabadulást közvetlenül követő évek Lengyelországában kibontakoztak — a kísérletezés vagy akár a formabontás, sőt a különféle „izmusok" is: némiképp ennek a romantikának leszármazottai, még ha ezt a leszármazást csak sokféle közbeékelődő fejlődési szakasz, mozzanat és bonyolultság szövedékein át követhetjük is nyomon. A merész és szeszélyes költői lelemény, a valóságból lépten-nyomon kinövő látomások, az életérzés hol játékos, hol tragikus fölfokozottsága, a szen-

vedély önkivülete, a forma, a szerkezet tarka, csapongó változatossága, a líra, a dráma és az epika műfaji egybeolvadása: mindez Mickiewicz és általában a lengyel romantika műveiben olyan hagyományt teremtett, mely ugyancsak távol áll bármiféle klasszicizmustól, s a zárt, higgadt formák helyett az újnak és váratlannak, a szeszélyesnek és kísérletezőnek nyit utat.

Az olyan elméletek, melyek a romantikának — vagy éppen a lengyel romantikának — reakciós jellegét hirdetik, Mickiewicz művét éppúgy, mint Slowackiét kirekesztik a világirodalom nagy, haladó műveinek tárházából. Azok az elméletek pedig, melyek Mickiewicz romantikáját tagadni próbálják, olyan hamisítást kísérelnek meg, melyre e nagy költő minden sora ékes cáfolatul szolgál. A *valóságot* fejezi-e ki Mickiewicz? De még micsoda, látomásig fokozott, rejtelmes fényekkel átjárt, mágikus hitelű valóságot! A valóságnak ugyanazt a fokát, melyet a *Faust* második részében, vagy Tintoretto öregkori képein ismerhetünk föl.

Amikor Lautréamont Faust és Manfred mellé „agitátori" típusnak odaállítja az *Ősök* Konradját — amikor költői művét Byron és Mickiewicz rokonaként említi: akaratlanul is arra figyelmeztet, hogy a *Maldoror* ihletében része van a romantikának — Mickiewicz romantikájának. A későbbi szürrealizmus ez irodalmi őse tehát szervesen kapcsolódhatott a romantikába — a *Maldoror* indítékai közt az *Ősök,* Mickiewicz e csodálatos drámai költeménye is szerepel. Mickiewicz életművének egy része a modern irodalom legmerészebb kísérletei számára szolgál előzményül Franciaországban — és hazájában.

Az *Ősök (Dziady)* varsói előadására még a szöveg hiányos ismeretében mentem el; Lipiner 1887-es, német nyelvű fordítása csak egy esztendővel később került a kezembe. Végignézni egy hat óra hosszat tartó színházi előadást, melynek szövegéből semmit sem értek: nem valami csábító vállalkozás. Ennek ellenére, az *Ősök* 1956-os, varsói előadása legnagyobb színházi élményeim egyikének bizonyult. Ahol a szöveg nem segíthet, ott legfeljebb a rendezői és színészi munka ereje érvelhet önmagáért. A műből csak a valóban drámai *cselekedetek* maradnak meg a nyelvet nem ismerő néző számára — vagyis a puszta *látvány,* a képek talányos ékesszólása —, az értelemtől megfosztott, merőben csak indulati és érzelemállapotokat felidéző hang. Pantomim, melyet a színpadi deklamáció csak pőrén zenei mivoltában egészít ki — képsorozat, mely annál izgalmasabb, minél talányosabb tud maradni.

Ez az *alkalomszerű* talányosság a műben *eleve* meglevőre is támaszkodik. A mozdulatok éppúgy érzékeltetik, mint a színpadi látvány. A nyelvet nem ismerő néző azonban kétszeresen is érzékeny a látványokra és jelképekre — s micsoda evokatív erő árad Mickiewicz színpadáról, még ha a szöveg értelmétől megfosztatott is!

Az első kép éjszakája egyszeriben a romantika erdejébe vezet bennünket — a szín közepét elfoglaló, stilizált, kopár tölgyfa mintha Caspar-David Friedrich valamelyik képéről került volna ide, vagy a lengyel balladavilág kellős közepéből. Ebben az erdőben kóborolhat csak kedvére Gustav, a romantika zöld vadásza — itt egykönnyen találkozhatik is a Sátán fekete vadászával. A szín bal sarkában nyíló szoba — hárfával, íróasztallal, melynél fiatal lány ül, kezében könyv (egy esztendő múlva tudom csak meg, hogy

Mme Krüdener regénye, a *Valérie)* —, ez a szoba is a romantikát leheli, akárcsak Schumann és Chopin zenéje, vagy Kersting intérieurjei. S amikor az erdőn át, a falusi temető felé a zarándokok csapata vonul, fáklyafénynél, istállólámpák világánál, torzonborz parasztok, sovány parasztasszonyok, s velük a Guslarz, a népi „mágusnak" és kecskepásztornak e keveréke: a romantika sommás, egyszerű jelképei, vagyis az erdő, a szobában kilobbanó gyertyák, a tölgyfa lábánál találkozó, rejtelmes vadászok: új értelemmel telnek meg — kiegészülnek a népi babonák, varázslások, halottidézések hangulatával.

Mert ez a hangulat, ez a babonás, paraszti világ adja meg a mű hitelét — a népköltészet sajátos színezete különbözteti meg a kortársi romantika elvontabb, intellektuálisabb változataitól. Az *Ősök* jelképei új domborúságot, élességet nyernek — mintha a *Faust* második része egy parasztballadából vagy népmeséből bontakoznék ki. Ez a babonás népiesség uralkodik a második képben, mely egy kripta belsejébe vezet bennünket: a „halottak vacsorájának" ősi szertartása folyik, félig pogány, félig keresztény ünnep. Mickiewicz az *Ősök* egyik előszavában ismerteti ezt a népszokást, melyet a Guslarz vezet; elhagyott kápolnákban, temetőkkel szomszédos épületekben készülődnek a vacsorára: étellel, itallal kínálják a megidézett, kóbor lelkeket. Mindenszentek éjszakájának mécsei égnek a sírokon, s a Guslarz éneke megidézi a nyugtalan halottakat — füvek lobbannak lángra, az éjszaka madarainak kórusa csendül —, két gyermek lelke jelenik meg elsőnek, majd a gonosz földesúré, aki a pokol tüzében sínylődik, s végül a leány, kiért hasztalan nyújtják kezüket a pásztorok: árnyék csupán, de két esztendő leteltével a tisztítótűzből a mennyországba röppen majd boldogan. A zárójelenetben egy ismeretlen ifjú árnya jelenik meg: arca sápadt, szivé-

ből szüntelen patakzik a vér, korállfüzérként, végig a hófehér köntösön. A többi lélek megszólalt, mikor kérdezték — ő néma marad. Hasztalan kínálják gyümölccsel és kaláccsal — meg sem moccan. Csak nézi a didergő gyülekezetet, majd a gyászruhás pásztorasszonyra mered, s vérző szívére irányul az ujja. A Guslarz csitító, békítő mozdulatai hatástalanok; a kórus is hiába ismétli visszhangként az egyre nyugtalanabb strófákat: a jelenés nem szól, nem mozdul — majd, amikor a gyászruhás asszonyt elvezetik, még mindig némán, lepecsételt ajakkal a jelenés nesztelenül követi őket.

Ez a fajta babonás népiesség nálunk hiányzott a romantikából, s a Petőfi-korszak költészetéből is. Csak néhány Arany-ballada szólaltatta meg az ötvenes és a hetvenes években, s még tisztábban Ady „eltévedt lovasa": *Csupa nyomások, csupa ősök, — Csupa hajdani eszelősök* — mintha e második kép mottójául szánták volna e sorokat.

Valóban drámai mozgás azonban csak a harmadik képben kezdődik: egy pap lakásán vagyunk, a vacsora mellől épp most kelt föl, két kis tanítványával, egy fiúcskával és egy leánykával; az asztalon két gyertya ég, az ablak mellett falióra ketyeg. A gyermekek az esti imára készülődnek — egyikük felsikolt: „Jézus, Mária!" — ismeretlen ifjú áll az ajtóban. Ugyanaz a Gustav, akit az első képben zöld vadászként láttunk, s aki a másodikban némán, vérző szívű jelenésként követte a gyászruhás asszonyt. Még mindig a fehér, síri leplet viseli, fején babérból és füvekből font koszorú — sápadtságában, feldúlt arcvonásaival, férfi-Oféliaként, életen túli tájak visszfényével szemében: halál és önkívület hordozója. Valamikor ő is e jóságos pap tanítványa volt, s most, a tébolyult párbeszéd végén — miután énekelt és könyveket tépett szét, szút keresett az asztal-

ban, és éjjeli lepkéket fogott el a láng körül — tőrével magát többször szíven döfi. De sebéből a tőrt ismét kihúzza, s a pengét a halotti köntös ráncai közé rejti — majd tovább énekel és sír, az őrület kiújult rohamai rázzák testét —, s közben óra üt, és gyertya alszik el, újabb ütésekre a másik, s harmadszorra, éjfélkor, a Szűzanya képe alatt is kihúny a mécses: kakas kukorékol, Gustav eltűnik, csak a kórus rövid strófája küld búcsúszót utána.

Az utolsó, a legterjedelmesebb színben a romantika látomásainak helyét egészen másfajta, merőben valóságszerű, mozgalmas, sőt groteszk és nagyvilági képek sora foglalja el. Lehetetlen észre nem venni a mű stilusának, sőt koncepciójának gyökeres átalakulását. Egy wilnói kolostorban vagyunk, melyet börtönné alakítottak át. Gustav, a kolostori cella rabja, őrangyalának s különböző éjszakai szellemeknek, angyali karoknak énekét hallgatja. Majd hirtelen elhatározással a cella falához lép, s egy darab szénnel fölírja:

OBIIT GUSTAVUS

Alája pedig:

HIC NATUS EST CONRADUS

Meghalt Gustav — megszületett Konrad. Az újjászületett a cella ablakában, a csillagos, világoskék égbolt háttere előtt, karjaira hajtva fejét, elalszik. S egyszeriben vidám, fiatal népség nyomul a cellába, kezükben gyertyák: Konrad rabtársai, diákok, költők, köztük egy fiatal szerzetes is. Mögöttük a káplár, szuronyos puskával, vidáman és pajtásian, mintha nem is börtönőrük, de cimborájuk lenne. Sürögnek-forognak, csupa hétköznapi foglalatoskodásban: tüzet raknak, teát főznek, bort töltenek, s az ablak mellett alvó Konrad olyannyira kimarad mindebből, mintha valamennyiöket csak álmában látná, holott a valóság ez, a bör-

tön mindennapja. Csak akkor riad, mikor egy gúnyos-vidám dal, mellyel a fiatal papot szorítják sarokba, refrénként „Jézus, Mária!" nevét ismétli: az ablak mellől harsanó tiltó-haragvó kiáltás egy helybe dermeszt mindenkit — Konrad nem engedi, hogy Mária nevét borospohár mellett vegyék ajkukra, e helyett fuvolakísérettel ő kezd énekbe, s végül ájultan összeesik.

A magára maradt Konrad Nagy Rögtönzése következik most, ez a hosszú, sokat emlegetett jelenet, mely színészi teljesítményként is a drámai költemény csúcspontja. Ez az óriás méretű monológ, melyet csak túlvilági hangok szakítanak félbe időnként, az önkívület, az elragadtatottság meg-megújuló rohamai közepett hangzik el — a színész a földön fetreng, majd felpattanva, szinte a levegőbe emelkedik, hogy ismét, mintha csak vízbe ugornék, egész lendülettel csapja magát a földre. A gonosz lélek gyötri, démonok költöztek testébe, a mindenség fájdalma fogja görcsbe tagjait. Frater Petrus *Exorcisójára* csillapul csupán — ez a Petrus, akinek miszticizmusát egyként érezhetjük népinek és patriotikusnak: a halotti lakoma Guslarzánának párja. Rövid, jelenésszerű képek sorozata következik most: egy fiatal lány előbb angyalokkal, majd pedig egy rózsaszállal folytat párbeszédet — Frater Petrus a cellájában imádkozik —, a Szenátor ágya mellett két ördög cseveg, s közben az alvót váltakozva ámítják, gyötrik biztató és rémítő jelenségek.

Már a Varsói Szalon empire nagyvilágiságát ragyogják be a csillárok — magasrangú tisztviselők, törzstisztek, irodalmárok hallgatnak szorongón valamely szenvedélyesen előadott történetre. A következő szín Wilnóba vezet ismét — a kormányzósági palota termében egy rendőrségi iroda „forgalma" s egy hivatalos táncestély mozgása vegyül összse: íróasztalokon aktakötegek tornyosulnak, szuronyos

örök foglyokat kísérnek át a színen, de közben a zenekar a *Don Juan* menüettjét játssza, s báliruhás lányok nyitogatják a koncertterem üvegajtaját. Franz Kafka is elképzelhette volna ezt a jelenetet. Az előtérben a Szenátor kávézik Pelikánnal, a Doktorral és a Kamarással. Gyászba öltözött anyák érkeznek, Frater Petrus kíséretében; egy vak asszony térdre borul a Szenátor előtt — a szerzetes átkot mond, villámcsapás fénye világítja be a színpadot — a menüettet már a szín előterében táncolják, a Szenátor a Kamarás menyasszonyával, emez a Hercegnővel, s az egyik fordulónál a két férfi franciául szarvakat ígér egymásnak. A kép az egyik gyászruhás asszony visszatértével zárul — ájultan rogy a Szenátor elé, miközben a lépcsőház felől két fegyveres őr Konradot kíséri kihallgatásra.

Az utolsó kép ismét a temetőbe vezet el bennünket: Mindenszentek éjszakája van, a Guslarz és a második képből ismert gyászruhás asszony várnak valakire. Egy kárhozott lélek tűnik föl, szénfekete homlokkal: a Doktorra ismernek benne, akit a Petrus hívta villám sújtott agyon gonoszsága miatt. De akit várnak, nem jön el — s az *Ősök* ennek a várakozásnak, ennek a felelet nélkül maradt hívásnak színészi gesztusaival, tétova és reménykedő mozdulatlanságával végződik a *néző* számára, aki a nyelv ismerete híján nem tudott igazán *értővé* válni, s akit a mű valódi talányaitól még a nyelveik is távoltartottak egyelőre.

De az *Ősök* rendkívüli, szuggesztív erejét, fölidéző hatását és hasonlíthatatlan költőiségét talán épp ez az átélt kísérlet bizonyítja leginkább — ez a kétszeresen is sejtelmes színházi élmény, mely a kényszerű fátylakon át is egy művészi kinyilatkoztatás lángjába engedett tekintenem.

Az *Ősök* egy csapásra, bámulatos könnyedséggel és merészséggel valósította meg egy költői korszaknak — a ro-

mantika korszakának — leginkább áhított céljait, s olyan magasságokba szárnyalt, melyekbe kortársak és utódok hasztalan vágytak. Az *Ősök* a költői képzelet egy bizonyos fajtájának minden köteléktől és tartózkodástól mentes, bőkezű és boldog kibomlása — szertelenségében és játékosságában, látnokiságában és tragikumában is a valóság megmutatásának, az igazság hirdetésének felelősségével átjártan. Valósága: látnoki, eksztatikus valóság — igazsága pedig: egy nemzet igazsága.

3

E különös művel később már némiképp alaposabban megismerkedve, létrejöttének körülményeiből szerkezetének és hangulatának nem egy sajátosságát jobban megértettem. Az *Ősök* keletkezéstörténete a költői szuverénitás, sőt önkény nem egy példájával szolgálhat. Hisz valójában az egész drámai költemény egy óriási töredék, melynek nem csupán kezdete hiányos, de a közepén is széles hézag tátong — a befejezés pedig csak amúgy, függelékként illeszkedik, már nem is drámai formában, hanem műfajt váltva, nagy, ódai hangú költemények egymásutánjában. Rögtönzésnek tetszik az egész mű, akárcsak Konrad börtönbeli Nagy Improvizációja. Helyenkénti hevenyészettsége, egymásnak ellentmondó epizódjai láttán a forma nagy megszállottjaira, a bevégzés, a kikerekítés mániákusaira, Aranyra, vagy Flaubert-re, Tolsztojra, vagy Baudelaire-re kell gondolnom. Csaknem ijesztő e mű anarchiája, szinte beteges e költő szeszélyessége, nyugtalansága.

Mily egykönnyen hagyja félbe a már megkezdettet, mily végletesen veti magát hol a ködös-elvontba, hol a hétköznapi-konkrétba. Az *Ősök* hullámzásait, kilengéseit, kö-

vetkezetlenségeit mintha egy-egy fényekbe sűrűsödő, majd árnyékokba alá-alámerülő látomás szabná meg.

De honnét e látomások? S mi az oka másféleségüknek? Hisz az *Ősök* menetének hirtelen irányváltozását már a varsói nézőtéren is lehetetlen volt észre nem vennem.

Mickiewicz 1822-ben, a Maryla Wereszczakowna iránti boldogtalan szerelem idején kezd az *Ősök*be; a drámai költemény II. és IV. része 1823-as, második versgyűjteményében jelenik meg. Az *Ősök*nek ezt a részét wilnói *Ősök*nek is nevezik — míg a III. rész drezdai *Ősök* néven ismert. Az I. rész csak töredékesen maradt fönn, s a költő halála után került napvilágra. A Mickiewicz-filológia ma már kétségtelennek tartja, hogy ez az I. rész volt ténylegesen a legelső, s a költemény középpontjában itt még kizárólag a Maryla iránti szerelem állott. Ugyanezt mondhatjuk el a II. és IV. részről is, melyek időrendben kilenc évvel előzik meg a III.-at. Ez utóbbin ugyanis 1832-ben kezdett dolgozni. Abból, hogy a II. és a IV. részt együtt jelentette meg, arra kell következtetnünk, hogy egy, a közüket kitöltő III.-at tervezett. De 1832-ben olyan III. részt írt meg, mely nem a II. és IV. rész *közé*, hanem *utánuk* kellett kerüljön. Az eredetileg tervezett III. rész tehát feleslegessé vált — a megírt III. rész pedig az egész drámai költeménynek új menetet adott.

A színpadi bemutatásban — akárcsak a költeményben is — az I. rész az erdőt és a vadászok találkozóját, valamint a halottünnepre vonuló zarándokok képét tartalmazza. A II. rész: kriptai ünnep — a IV. a paplakban játszódó jelenet —, a III. pedig a wilnói, illetve a varsói jelenetek sorozata. Az *Ősök* cselekményének menetét tehát az egyes részek az alábbi sorrendben adják össze: *I., II., IV. és III.* Micsoda fölényes szeszély és önkény már a sorrendnek ebben a felcserélésében is!

De mennyire elütő e sorrenden belül az egyes képek stílusa, hangulata! Mickiewicz úgyszólván összefüggés nélkül illeszti egymás mellé a képeket, s csupán a temetői zárójelenetben utal vissza a II. rész kriptajelenetére, midőn a Guslarzt és a gyászruhás asszonyt újból színre lépteti. Az olyasféle hevenyészettségekre nem is térek ki, aminő például a III. rész prológjának elhelyezése, melyet eredetileg 6. jelenetnek szánt a költő, s miután helyét fölcserélte, ügyet sem vetett az időrendiség kiigazítására. Ezért tehát Gustav *tegnapi* dolgokként emleget olyan eseményeket, melyek a cselekményben csak *később* fognak bekövetkezni stb. Valójában mindezek a szerkesztési önkények és következetlenségek szerencsésen egybehangzanak a mű *lényegével:* még a véletlen vagy félvállról vett hibák is közreműködnek abban, hogy az *Ősök* látomás-jellegét annál erősebben átérezzük. Mert ez a látomás az ésszerűség ellenőruralmát alig is tűri.

Mickiewicz szellemi, költői arculatának kialakításában egyes kutatók a XVIII. századot, a felvilágosodást tekintik a legfőbb ihletőnek. És igaz is, hogy az *Ősök* I. részében a Goethe—Schiller-korszak költőisége, idealizmusa az uralkodó; meglehetősen absztrakt költőiség: gondolatisága erősebb, mint líraisága. Az álmodozó Leány monológjában, mellyel a drámai költemény kezdődik, a felvilágosodás filozófiai képeivel, metafóráival találkozunk — s egy szellemibb és tisztább lét utáni érzelmes sóvárgással, kiválasztott lelkek találkozásának vágyával —; e monológ Gustavot és Valériát a szerelem eszményi megtestesítőiként állítja elénk, a Werther-szentimentalizmus szellemében.

De ezzel a felvilágosodási szentimentalizmussal szemben már az első részben is ott találjuk a romantikus népiesség elemeit — igaz, még túlságosan jelképes, ugyancsak elvontságra hajló változatban. Az aggastyán kíséretében ér-

kező Gyermek elénekli Twardowski balladáját, a tükör elé láncolt, kővé vált ifjúról, s e balladában éppúgy megtaláljuk azt a „mágikus", babonás népiességet, mely egyébként a *Des Knaben Wunderhorn* némely darabját jellemzi, mint azt az elvont jelképességet is, melyre az I. rész ugyancsak hajlik. A költemény alapgondolatát képező népi temetőlakoma előkészületei már itt kezdődnek: a Guslarz vezetésével a temetőkápolnába vonul a falu ifjúsága; a kórusokban itt-ott feltűnik a folklor-színezet, de az egész jeleneten még elsősorban a szentimentális-romantikus jelleg uralkodik. A Guslarz felhívásában, mellyel az élők világától a sírokhoz, a bölcsességtől a mágiához szólít: a népies költészet köntösébe burkoltan egy meghasonlott, a kor „világfájdalmában" osztozó költészet szólal meg. De ez a költészet mégsem alakul át „temető-lírává" — nem a Young *Éjszakái*nak világa ez: az ifjak kórusa az éjszakával a nappal józanságát, az élet kedvét állítja szembe. A romantikus meghasonlottsággal szemben áll a romantikus életöröm — az *Ősök*ben a misztika, a messianizmus egybeszövődik a realizmus egy forradalmi igényével.

A költő nem merül el végképp az álomban, a látomásban; a mű elvontságai lépten-nyomon éles, konkrét képeknek adnak helyet. Gustav vadász-dala csupa szilajság és szökellő vidámság — monológja, mely az erdőben eltévedt ember tűnődéseit, álmodozásait fűzi egymás mellé, egyként elevenít életképszerű jeleneteket, melyekben vadászok és erdészek otthoni idillje áll elénk józan színekben — és szerelmi káprázatokat, jelenéseket, tükör előtt elsuhanó árnyat, sóhajtás visszhangját, idegen szív verését az övé mellett. Valóság és káprázat szövődik össze a fekete vadásszal való találkozás epizódjában is: itt már egy meseiballadai hangnem van bontakozóban, de a jelenet töredékvolta miatt csak sejthetjük ezt az irányt.

A második rész ezt a balladai szerkesztést már teljes gazdagságában felmutatja. A bevezető balladaszerű költemény, a *Vámpír* szintén a babonás mondák és a romantikus szertelenség párosításával él, s egész morbidsága azt az érzelmi meghasonlást fejezi ki, melyet a II. és a IV. rész hiperbólái is. Az *Ősök* első három részének a halálköltészethez annyiban van köze, hogy egy szerelmi tragédiát és meghasonlást a végletekig fokoz föl, s a boldogtalanság mélységeibe a teljes megsemmisülés vágyával bukik alá. Amikor Mickiewicz költészete a halálról szól, amikor temetői képeket idéz elénk, abban nyoma sincs kordivatnak; az érzés valóságát és erejét nagyon is nyers és konkrét képek, helyzetek fejezik ki az *Ősök*ben; a Maryla iránti boldogtalan szerelem két ilyen képben és helyzetben szólal meg. Az egyik: a halottak lakomája (II. rész), a másik a paplakbeli jelenés (IV. rész). Az előbbi egy népi szertartás balladaszerű dramatizálása — az utóbbi pedig nagy, lélektani dráma, a *Hamlet* szertelenségeivel, tébolyával rokon lelkiállapot drámája, mely helyenként az egész mű legmerészebb vízióiba, mágikus-játékos jelképeibe olvad át. Az *Ősök* nagyságának titka abban van, hogy az a hatalmas, lírai téma, mely az érzelmi meghasonlás, a tragikus szenvedély önmagukba visszatérő, önmagukat ismétlő tételeiben a teljes elvontság, a túlságos képletesség, a túlontúl burkolt és metaforikus kifejezés felé törekednék, kiegészül valami egyébbel, valami konkréttal és valósággossal, mely az aggasztóan lebegő költészetet megköti, rögzíti, s egy ellentétes, de nagyon is üdvös hatás érvényesülése révén, az egész művet az összhang és a költői teljesség fokára emeli. E konkrét és valóságos, „megkötő" és „rögzítő" mozzanatok: az *Ősök* II. részében a népköltészet — a IV. részben pedig a lélektaniság.

Az I. rész töredékvolta csak a különféle ötletek és

indítékok föl-fölvillanását tette lehetővé — de a II. részben már zárt szerkezettel, gondosan kerekített egységgel találkozunk. Ennek a résznek merőben népköltészeti jellege és hangulata van — pogány-keresztény szertartás zajlik le előttünk, s a felépítés sokban hasonlít a balladáéhoz. A romantikát az elvontságtól a legtöb kortársnál a történelmi téma mentette meg. Mickiewicznél a népköltészetbe, a népélet közegébe ágyazódik a romantikus téma, ami másoknál a „század gyermekének" betegségeként elvontan jelentkezik csupán, az őnála egybehangolódik a népköltészet ősi típusaival, helyzeteivel. Gustav e II. részben úgy jelenik meg, mint azoknak a népmondáknak, balladáknak hősei, melyek a boldogtalan szerelem valamely emlékezetes példájáról regélnek. A meghasonlás, a világfájdalom, a halálvágy így jelképesebbé válik ugyan — de másféle hitelűvé is, mint aminővel a romantika irodalma általában szolgál. Képzeljük el Gustav névrokonát, a *Karthauzi* hősét egy magyar parasztballada környezetében, s Mickiewicz költői eljárásának jelentősége, újsága egyszeriben világossá válik számunkra.

A II. részben épp a népköltészeti sémák jelenléte teremt naiv színezetet. Ez a naivság — és vele együtt Gustav romantikus feldúltsága: sajátosan komoly, meghatott, csaknem ünnepélyes hangulatot teremtenek. Gustav *némasága,* lepecsételt ajkai a legszebb tirádánál is többet közölnek. Ez a ballada-stílus valóban csak egy néma, jelenésszerű vinni a Guslarzéba, vagy a kórusokéba. Mickiewicz nem „stilizálja" népivé Gustavot — s mégis, tökéletes összhangot teremt közte s paraszti környezete közt.

A halottak lakomájának egész jelenete nélkülözi azt a „kísértetiességet", mely pedig a témából szervesen következhetnék. A megjelenő lelkeket olyasféle családias, patriarkális természetességgel és gyengédséggel veszik körül,

mintha még mindig a falusi mindennapok szereplői lennének. Kísértetiesnek e jelenetben csak a kórus gépies, viszhangszerű szólamismétléseit érezzük; ezek az ismétlések, melyek néha semleges, súlytalan mondatoknak adnak baljós, borzongató csengést, úgy hatnak itt, mint pl. a *Bor vitéz* sorismétlődései.

Az I. részben eredeti költői leleménynek kevés nyomát láthattuk — ahhoz az a rész még túlságosan tapogatódzó, bizonytalan utakon haladt. Itt azonban lépten-nyomon költői remeklések, mély gondolatok és jelképek bukkannak elénk. Magának a lélekidézés szertartásának végigvezetése, mintegy a cselekmény kereteként, az ismétlések és a variálások megannyi lehetőségét nyújtja. A varázsolás, az idézés, illetve a búcsúztatás formulái, fordulatai hiteles népköltészeti szövegeknek látszanak. Mennyi gyengédség és könyörületes érzés ezekben a fordulatokban, a lelkek aposztrofálásaiban! Az elsőnek jelentkezőket, két gyermek lelkét, mily gyengéd babusgatással fogadják, s mennyi rejtett értelem, mennyi folklor-jelképesség van abban a mozzanatban, hogy a gyermekek visszautasítják a süteményt, a fánkot, a gyümölcsöt, s ehelyett két szem borsot kérnek, mert aki keserűséget nem érzett soha, annak az ég édessége sem ízlik igazán. A gonosz földesúr jelenése nem annyira a jobbágyreform szellemében fogant, mint inkább ama népi moralizálásban, mely Don Juan történetétől Ludas Matyiig, a földesúri dölyf, kegyetlenség, könyörtelenség annyiféle bűnhődésével példázódik. A Guslarz ugyanoly könyörületességgel fordul hozzá, mint a két gyermekangyalhoz, ugyanoly szívességgel kínálja a lakoma megszentelt fogásaiból is. A földesúr csak kevés vizet s két szem búzát kér, de az igazi bosszúállók, az éjszaka rémítő madarai, még ettől is megfosztanák. A fiatal lány, aki harmadiknak jelenik meg, túlságosan könnyűnek érzi magát, szél-

től minduntalan sodortnak — csak annyit kér, hogy a legények húzzák le magukhoz, a földre, mert — úgymond — aki földre sohasem lépett, mennyországba sem juthat soha. És végül, utolsó jelenésként, Gustav, akit hiába szólítanak, nem mozdul, nem válaszol, majd nesztelenül, árnyként követi őket. A jelenet kerekké vált, jelképes értelemmel telt meg — s ugyanakkor a ködös, divatos általánosságokból, a szerelmi gyötrődés, a meghasonlás lírai elvontságaiból kivetkezve, mintegy „visszatért a földre", melyet a költő éppúgy a talpa alatt szeretne érezni, mint a fiatal lány szélsodorta lelke. Mickiewicz azért válik nagy költővé, mivel a mámor, a szárnyalás, a mágia súlytalansága épp annyira vonzza, mint annak a konkrét valóságnak anyaga, melyből az ő élete és a koré is fölépül.

Minél jobban kibontakozik a mű voltaképpeni mondanivalója — márpedig ez a IV. részben már teljesen világos —, annál bizonyosabban derül ki, hogy Mickiewicz éppen nem lírai hajlamú költő. Nagy művét a szenvedély csúcspontjain bizonyos keménység jellemzi; spekulatív-elemző tehetsége a legmélyebb kétségbeesés érzékeltetésénél valóságos okfejtő eljáráshoz folyamodik, s Gustav a téboly végső fokozataiban is megőrzi rendkívüli luciditását. Az angol és a francia költészet mind líraiabbá válása idején, a természet, a világ hangulati tartalmai iránti érzékenység kifinomulása idején: Mickiewicz bizonyos kemény és szigorú, szinte puritán gondolatiságot képvisel. Talán igazuk is van azoknak, akik mindezt a felvilágosodás, a XVIII. század örökségének tekintik nála. Bizonyos, hogy a mű leginkább misztikus, leginkább irracionális helyzeteiben is megmarad az a racionalista alap, melyre Mickiewicz egész életműve is fölépül. A romantika e legnagyobb költői alkotása híján van a „költőiség" ama fajának, melyet épp a romantika alakított ki.

Vannak, akik az *Ősök* IV. részét, vagyis a paplakbeli jelenetet, Gustav egyetlen, összefüggő monológjaként fogják föl, melyben a jelenet többi szereplője — a pap és a két kisgyermek — csak felületesen és esetlegesen vehet részt, mint akik hasztalan próbálnak belekapcsolódni olyan fejleményekbe, melyek mindvégig nélkülük, szándékuktól és akaratuktól függetlenül fognak bonyolódni. Valóban, a három mellékszereplő igazi funkciója abban van, hogy segítségükkel drámaivá fejlődik az a mondanivaló, melyet Mickiewicz semmiképp sem akar lírainak meghagyni: Gustav szerelmi tragédiájának, egész élete meghasonlottságának panasza. És ez a dráma: lélektani dráma — a kétségbeesés, valamint az emlékezés lélektanának drámája. Ha a II. részben a balladai, a népköltészeti elem szolgált Mickiewicz költészetének „nehezékéül" — úgy a IV. részben a lélektaniság.

Föltűnő, mekkora szerep jut Mickiewicz egész költészetében az emléknek — az emlékezés lélektanának és folyamatainak. A *Pan Tadeusz* — melynek költői előzményei már az *Ősök*ben föllelhetők — egészében az emlékezés remekműve: az emlékező honvágyé, mely a száműzetés messzeségéből gyermekkor és szülőföld tájait, embereit idézi. És az *Ősök* is aránytalanul több teret enged a konkrét emlékezésnek, mint a képzeletnek — holott annyi kapuja nyílhatnék emennek tájaira. Gyermekkori emléket jelenített meg a II. rész — gyermekkori emlék rejlik Gustav és a pap találkozásának jelenetében, s micsoda emlékeket eleveníten a III. rész börtön-epizódjai! A IV. rész ezenkívül még Gustav monológjában az ugyancsak konkrét emlékek egész képsorát fűzi föl: a Marylával való találkozás, a boldogság, majd az elválás emlékeit. Ezek az emlékek egész, fájdalmas mivoltukban — de még megfogalmazásuk költőiségében is: túlságosan pontosak és ténysze-

rűek —, a költői képzelet nem akar fölszárnyalni közülük, sőt inkább tapad hozzájuk, a tények megmutatására, földerítésére törekvő oknyomozó aggályosságával. Ezeknek az emlékeknek nincs „evokatív" erejük — és a *Pan Tadeusz* virágzó emlékbirodalmával ellentétben, csak egy lélektani dráma indítékaiként, expozíciós elemeiként jöhetnek tekintetbe, mentesen bármiféle líraiságtól.

A racionalista szigor és keménység példáival ellentétes oldalon, Mickiewicznél tehát nem a líra és a képzelet áll — hanem a szerkesztési, bonyolítási művészet fölényes önkénye, szeszélye. A II. rész néma Gustavja, a halottidézésnél megjelenő, vérző szívű ifjú éppúgy lehetett élő, mint halott. A IV. rész Gustavja azonban valóban hazajáró lélek, aki egykori nevelője, a pap előtt megismétli valamikor elkövetett öngyilkosságát. Ennek ellenére, a *később* játszódó III. részben, Gustav élő, hús-vér alak ismét, s a zárójelenet halottidézése épp ezért nem is képes őt megjelenésre kényszeríteni. Mi több, Gustav „jelképesen" még a III. részben is meghal egyszer, amikor szénnel a falra írja az OBIIT GUSTAVUS és a NATUS EST KONRADUS igéit. Mickiewicz önkénye, mellyel saját, korábbi megoldásait eltörli vagy megváltoztatja, mégsem a zűrzavarnak, hanem egy költői terv és szándék fokozatos tisztulásának, kibontakozásának jele, bizonyítéka.

A IV. rész a fájdalom útjait járja végig, s ez az út a Dantééhoz éppúgy hasonlít, mint Faustéhoz. George Sand nem ok nélkül hasonlítja e művekhez az *Ősök*et. A halottak világából visszalátogató lélek magával hozza korábbi életének tábolyát. Gustav monológja: lélektani, elemző kép e tébolyról, melyben Hamlet éppúgy szóhoz jut, mint Ofélia. Mickiewicz ezt a tébolyt egyetlen, nagy drámai folyamként mutatja be, s egyben valóságos rögtönzésként — mintegy a III. rész Nagy Improvizációjának előzményeként —,

melyben szeszélyes gondolati ugrások követik egymást, az irónia átcsap a kétségbeesésbe, Gustav időnként énekel, majd ismét tiszta, világos és szemléletes képekben idézi föl életét. Maga a monológ azonban inkább a drámai rajz pontosságára törekszik, semmint a szenvedély lírai érzékeltetésére. A pap és a két gyermek elsősorban azért kap helyet ebben a jelenetben, hogy csak annál drámaibban domboruljon ki Gustav lelkiállapotának rajza; az ő közbeszólásaik s egész lényük józan hétköznapisága mellett még félelmesebbnek tetszik ez a lelkiállapot.

A rögtönzés egy helyt valóban költői leleményben, mély, jelképes értelemben gazdag helyzetet is teremt. Gustav megkéri a papot, hogy a hideg éjszakából behívhassa *barátját* a meleg szobába, s csakhamar egy fenyőgallyal jelenik meg; szól hozzá, becézi — *cipruságként* emlegeti. Ez az egyetlen lelemény, ez a jelképes-játékos ötlet többet ad a jelenet lélektani igazságához bármifajta elmondó-fejtegető megoldásnál. Mickiewicznél az értelmen túli mondanivaló oly kevéssé jelent elszakadást a mű alapját képező, racionalista szemlélettől — hogy a legbonyolultabb, legtöbb szeszéllyel és misztikummal telített részek szerkezetét is különleges gonddal felépítettnek, szilárdnak és szigorúnak érezhetjük. A kompozíció egységét nemcsak a II. rész balladai felépítése tanúsítja, hanem a IV. rész menete is, melyet három óra — a tíz, a tizenegy és az éjfél — ütései tagolnak egységekre, két gyertya és egy mécses kihúnyásai pedig afféle „mágikus" időközökre, melyek egyszersmind a monológ drámai fokozódásának lépcsőzetét is jelzik. A II. és a IV. rész közt szoros kapcsolatot teremt az a szerkezeti lelemény is, hogy az utóbbinak befejezésében Gustav szavai és a kórus engedelmes visszhangja a II. részre utalnak vissza, s a földre visszavágyó Leány strófáinak replikáját nyújtják. Gustav itt arról szól, hogy aki a

földön már meglelte a mennyországot, az odaát nehezen találja meg. És ez a gondolat, valamint a kórus válasza úgy hat, mintha a II. részben még néma ifjú most, utólag adna a Guslarz felszólítására feleletet.

A monológ drámai fölépítésében is mennyi arányosság, gazdaságosság! A fenyőgally-epizód után, az irónikus, tébolyult, sokszor összefüggéstelen, vagy éneklésekkel tarkított rész lezárultával, a tizet ütő órára, s a kialvó első gyertyalángra Gustav tisztultabb öntudattal figyel föl — hisz csak ilyen állapotban következhetik be a *fölismerés,* melynek nyomán Gustav tudtára adja a papnak, hogy egykor a tanítványa volt. A téboly rohamai után, a tisztultabb kedély az elmúlt évek emlékképeit eleveníti — az első szakasz rapszodikus szélsőségeinek itt már nyomát sem leljük: az emlékezés meghatottsága elégiai nyugalomba simul —, elénk tárul a szülői ház, az iskola, a gyermeki játékok — majd az első találkozás Marylával, s végül a búcsú, a lány házassága, könnyelmű és léha megfeledkezése Gustavról. Az emléksor lezárultával kis időre mintha mégis a líra juthatna szóhoz, Gustav fájdalomkitörésében, mellyel az együvé teremtettnek szétszakítását, a Paradicsom szétdúlását elpanaszolja — de ez a lírai epizód csakhamar egy elkeseredésében is józan és logikus vitának ad helyet, Gustav könyörtelen polémiájának, önmagával. A monológnak ezen a pontján ismétlődik meg az öngyilkosság: Gustav szíven döfi magát, a haldoklás kínjait újból átéli — majd ismét kitisztult öntudattal, sőt talán túlságosan is józanul és értekezőn, az érzelmes regények romboló hatását emlegeti, számon kéri a paptól a halottak lakomáját, s éjféli óraütésre eltűnik, kísértetként.

Az *Ősök* legnagyobb hatású, legtöbbet emlegetett része az utolsó, a III. résznek, vagy másként „drezdainak" nevezett. A felvonás előjátékában Gustav „meghal" — Konrad viszont „megszületik". A költő ez újabb önkénye azonban mély értelmet nyer azáltal, hogy az egész mű alapeszméjének gyökeres átváltozására figyelmeztet. Az I., II. és IV. részekben a szerelem mozgatta a drámát — a III. részben azonban a forradalom, a nemzeti harc eszméje. Gustav: a szerelem vértanúja — Konrad (aki, persze, azonos vele): a hazaszeretetté. A III. rész cselekményét az a wilnói összeesküvés szolgáltatja, mely Mickiewicznek és társainak a börtönt és a száműzetést hozta el. Az életrajzírók számára nyilvánvaló az összefüggés: az 1830-as novemberi, varsói felkelés után megkezdett III. rész célzatosan nyúl vissza az 1823-as, wilnói diákpörhöz. A wilnói élményeket a Belvedere-fölkelés tette időszerűekké. A III. rész további folytatását is tervezte Mickiewicz — egy nagy dráma *első* felvonásának tekintette ezt a művet —, de végül is záró rész lett belőle.

Nem ok nélkül vált külföldön is leginkább ismertté az *Ősök* III. része — nem ok nélkül vívott ki különös elismerést: a wilnói részek létrejötte óta Mickiewicz költészete is gazdagabban bontakozott ki, a Belvedere-felkelés légköre meg éppen hatékony ihlető volt. A III. rész nemcsak a témának, de a költészet színezetének is teljes átalakulását mutatja. A korábbi részek a szerelmi szenvedés ihletésében jöttek létre, a III. rész a vértanú patriotizmus ihletésében. Elvont romantika és folklore — illetve lélektani konkrétság egyensúlya jellemezte a II. és IV. részeket —, de a III.-ban a konkretizálódás jelentősen előrehalad, a nyers, helyenként szatírai drámaiságig, egy merőben rea-

lista művészet kibontakozásáig. Ugyanakkor a III. rész költői ereje is összehasonlíthatatlanul megnövekedett a korábbi részekhez képest; változatosabb és merészebb, elragadtatottabb és szárnyalóbb költőiség ez — ódaibb, himnuszibb, s helyenként a Mickiewicz számára nem egészen otthonos líraiságnak is tágabb teret nyújtó. Nagy ellentétek feszülnek ebben a III. részben: misztikájával, messianizmusával a valóság egy szenvedélyes indulatoktól átjárt ábrázolási művészete áll szemben. Az a közvetlenség, az a frisseség, mellyel Mickiewicz a maga jelenkorát bemutatja, ugyanabból a forrásból táplálkozik, amelyikből a *Pan Tadeusz* realizmusa is; az *Ősök* III. része és a *Pan Tadeusz* időbelileg is szomszédosak egymással.

Az *Ősök* III. részével sokban rokon Petőfi *Az apostola*; mindkét mű a romantika egy forradalmi fokán születik meg, s mindkettőben jelentős szerep jut a realizmusnak is. Mickiewicznél bizonnyal fontosabb és gazdagabb ez a realista anyag, mint Petőfinél; az *Ősök* III. része egy éndráma közvetlenségével, személyességével, úgyszólván életrajzi pontosságú képet nyújt: a wilnói per szereplői és áldozatai, Mickiewicz társai a börtönben, a száműzetésben, éppúgy a maguk nevével szerepelnek, mint a cári zsarnokság ügynökei. Dramatizált memoárnak is érezhetjük ezt a művet — költészetben és drámában föloldott börtönnaplónak. A wilnói baziliánus kolostor börtönné átalakított cellái, vagy a kormányzósági palota termei immár nem a II. vagy a IV. rész babonás-mágikus népiessége, illetve a tébolyt festő kísérteties lélektan számára szolgálnak keretül. A börtön és a szalon életképei, típusai az 1820-as évek Lengyelországának valóságát mutatják be, gyűlölet és rajongás, ostorozó fölháborodás és misztikus elragadtatottság változataiban. Bebörtönzések, kínzások, elhurcoltatások hősei lépnek elénk — a hóhérok menüettet táncolnak, és

politikai intrikáikat éppoly cinikusan szövik, mint gáláns kalandjaikat. A keresztre feszített Lengyelország nagy drámája ez a III. rész — de a szentszövetségi Európáról sem szól még egy ilyen merész és igaz mű.

A romantika világszemlélete az *Ősök* III. részének messianizmusában és satanizmusában épp eléggé érvényre jut; ezt a hazafiságot csupa misztikus fény járja át — Mickiewicz forradalmisága a katolikus vallásosság formáitól és kategóriáitól elválaszthatatlan. Helyesebben: ez a forradalmiság a III. részben nem csupán a nemzet megváltását követeli — hanem a lélekét is. Sátán és Cár: azonos erőt képviselnek; Konrádot nemcsak a börtöntől kell megszabadítani, hanem bűneitől is. Mickiewicz misztikája, habár a Lamennais-éval annyiszor érintkezik, valójában leginkább a Dosztojevszkijével rokon. A IV. rész tébolya éppúgy, mint Frater Petrus látomásai a III. részben, illetve Konrad Nagy Improvizációja: a *Karamazov-testvérek,* vagy az *Ördögök* világának előjátékai is. A nyugati realizmus mindvégig mentes marad ettől a misztikumtól, s majd csak később, a regény megújításának kísérletei idején igyekszik a lélek rejtelmeiből, a felfoghatón túli valóságból is megmutatni valamit. De a szláv népek irodalmában a misztikum néhol szorosan összekapcsolódik a valósággal — oly szorosan és görcsösen, mint valami látomásban. Látnoki realizmus a Mickiewiczé és a Dosztojevszkijé is; az előbbinek forradalmiságában ott a világ megváltoztatásának igénye — de ezt a megváltoztatást a költő nemcsak a politikai cselekedetekben igényli, hanem a szív megigazulásában is. A zsarnokság: a bűn uralma, a romlottságé — a nemzeti felszabadulás nemcsak politikai szabadságot hozna, hanem erkölcsi megtisztulást is. Politika és morál, nemzet és lélek ily egybetartozásának átélése azonban némiképp a valóságos, a tettleg végbevihető cselekedetek pótléka is. Ily cse-

lekedetekre nem nyílik alkalom, a Belvedere-felkelés is kudarcra ítélve: a költő tehát menekül is a politikából a morálba, a valóságból a miszticizmusba. Kényszerű menekülés — mondhatnók inkább: *száműzetés* ez. Útjait csak elegyengeti, járhatóbbakká tapossa a romantika. Petőfiéknek ily utakra nincs szükségük: ők a tettleges, forradalmi cselekvés idejét élik — s a romantika misztikus válfajaira a magyar irodalom és gondolkodás már jókorán bizalmatlanul tekint.

Mickiewicznél azonban kialakul a küldetés, a messianista misszió tudata, mégpedig annál makacsabbul, minél kevesebb kilátással kecsegtet a valóság. A lázadás indulatait a kudarc nem töri le — csak épp az irrealitásba száműzi. A szenvedés, az emigráció, a kilátástalanság, a vértanú-sors egyaránt részesek Mickiewicz miszticizmusának kialakulásában. Tehát abban is, hogy az *Ősök* III. részében a nemzeti gondolatot, a szabadság, a forradalom gondolatát is: Frater Petrus képviseli. Lázadása a zsarnokság ellen, szembefordulása a Szenátorral, könyörületessége, mellyel a szenvedő patrióták fölé hajol: mindez misztikus cselekedet is.

Bármennyire látnoki Mickiewicz költészete az *Ősök* III. részében, mégiscsak a valóságot kívánja befogadni. Ami a korábbi részekben csak az egyéni sors, az egyéni végzet és fájdalom látomását idézte föl — az az erő és sugallat most az egész nemzetét idézi. Gustavnak azért is kell meghalnia, és Konraddá születnie újjá, mivel szenvedéseiben ezentúl az egész lengyel népet testesíti meg — a lázadó és elbukó ifjúságot, a vértanúkat és azt a nemzedéket, mely a romantika, az érzelmesség áhított meghasonlásai, keresett szenvedései helyébe nagyon is hamar valódiakat, húsába hasítókat talált. Gustav világfájdalmát immár Konrad nemzeti fájdalma váltotta fel. Marylára már

csak egyetlen utalás: Konrad tiltakozik Mária nevének frivol használata miatt.

Konrad nemcsak a cellafalra szénnel írt betűkkel tagadja meg Gustavot, de elfordul attól a költészettől is, amit Gustav jelentett — attól a „hulla hidegségű" költészettől, mely már sírba temetkezett végképp. Az új költészet előtör a temetőből, bosszúra és vérre szomjas vámpírként. Az új költői hang szilajabb, szélsőségesebb a korábbinál; emennek tisztasága szélsőséges indulatiságnak ad helyet: valóban látnoki költészet, harag, kétségbeesés, elragadtatottság, önkívület hangja. A Nagy Improvizációt megelőző jelenetben, fogolytársainak akasztófahumorára rácáfolón, Konrad dalában a bosszú, a vámpíri vérszomj őrülete szólal meg: „Pogány, sátáni dal!" — szörnyűlködnek társai. A fuvolához intézett szavai nagy, kozmikus verssé növekednek — az eljövendő világtörténelem látomásává, mely a költő sastekintete elől menekülő madársereg képében a Biblia és az antik mítoszok hangulatát idézi, ódai-himnuszi fennköltségben. A sas körül köröző óriás Holló, a Sátán megszemélyesítője, már a Nagy Improvizáció bevezető jelképe: mint a romantika annyi nagy művében, megkezdődik a titáni küzdelem az Ember és a Sátán között. Az *Ősök* itt abba a vonulatba illeszkedik, mely a *Faust*tól, Byronon, Shelley-n, Lamartine-on, Vignyn stb. át Madáchig húzódva, a prometheusi hős tragédiájának változatait mutatja be. A tragédiák közül a leginkább konkrét, a leginkább korhoz, történelemhez kapcsolódó, a leginkább személyes, a legközvetlenebbül nemzeti: az *Ősök* III. része.

Konrad átalakul Titánná, Prometheusszá — ez az átalakulás egyetlen, nagyarányú jelenetben, a híres Nagy Improvizációban megy végbe. A IV. rész monológjának lélektani-drámai mozzanatai helyébe a Nagy Improvizáció monológja az ódai látnokiságot léptette. Ördögi óda, sátáni

látnokiság: Konrad Istennel szegül szembe — Prometheus most a keresztény égboltot akarja feltörni. Ez az emberfeletti hős valójában embergyűlölő is, akárcsak a többi romantikus Titán. Ez a költészet szilajságában is jéghideg, hermetikus, gőgösen elzárkózó. Mi több: minden költészet tagadása is — hisz mi értelme szónak és hangnak? A gondolat elnyeli a szót, mint víz sodra a földet, melyet a partról mállasztott le. Ez a dal: „világon túli" csillag — a költő a csillagok zenéjét akarja kicsalni, s mindörökre bezárni tulajdon lelkébe, hogy emberi fülhöz sohase jusson el: szivárvány lesz ebből a zenéből, hullám és villámcsapás. Hangok lángolásával telik meg az egész világegyetem, a lélek le akarja dönteni a testet, mint Sámson a templom oszlopát — és csak szállni, szállni, túl a csillagokon s a szférák tánckarán, oda, ahol teremtő és teremtés egymással határosak. Prometheus szárnyai beborítják keletet és nyugatot: jobb szárnya a múltat súrolja, a bal a még eljövendő időt. Így jut föl az Istenhez, hogy szívébe tekintsen.

Miféle Titán ez a gúnyos, ez a merész? Az istenkáromló hős az egész népet, a hazát képviseli — egy velök, és úgy érzi sorsukat, mint méhében anya a magzat fájását. Konrad ugyanúgy akar uralkodni, mint Isten, „örökké és láthatatlanul" — uralkodni, „az érzés erejénél fogva". A világegyetem „holt épülete" talán törmelékké omlik egy szavától — de Isten néma marad, a káromlásokra sem mozdul szemöldöke, arra az utolsó kihívásra sem, mely a szeretetnek még képességét is megtagadja tőle, s csak meddő bölcsességét ismeri el.

Az Isten ellen lázadó Konrad sok mindent örökölt a felvilágosodástól, s kissé a XIX. század bizakodásait, büszkeségeit is sejteni engedi. Vagyis: a tudomány bizakodását és büszkeségét, a „gőzbe, porba, méregbe" vetett reményeket, tudósok és feltalálók „isteni" gőgjét. De nemcsak a

filozófus lázadása ez, hanem a patriótáé is: nem Atyja vagy a világnak — kiáltja Isten arcába —, hanem: Cárja!

Konradot Frater Petrus, a bernátrendi szerzetes, és a lengyel származású Káplár emelik föl ájultából, melybe a Nagy Improvizáció önkívületében zuhan; ők ketten a lengyel nemzetet személyesítik meg, az egyszerű emberek könyörületességét, jóságát. Isten és ember, végzet és nemzet, zsarnok és áldozat helyzetét végül is a misztika oldja föl — de ne feledjük: ez a misztika kárpótlás is a forradalomért, a szabadságharcért, melynek még reménye, lehetősége is elenyészett. Nem „menekülés" ez a misztika, nem önáltatás — hanem a lázadás, a tiltakozás lehetséges módjai közül az egyik. Meddő és kilátástalan tiltakozás, igaz — de mégsem a lemondás, a meghátrálás, hanem a forradalom hitvallása. A Belvedere-felkelés légkörében fogant hitvallás ez, s Frater Petrus nemcsak a misztikus elragadtatottság kiáltásait hallatja, hanem szembe is száll a Szenátorral, Mme Rollisont ő vezeti a zsarnok elé, s átkot mond a gyilkosokra. Jóslata egyhamar beteljesedik: villámcsapás sújtja agyon a Doktort, aki újabb hazafiakat juttatna börtönbe.

Konrad lázadásának „feloldása" végül csak az lehet, hogy a szerzetes „kiűzi" a démont az ifjú testéből — de ez a démon nem a lázadás, nem a forradalom, hanem a hitét vesztett meghasonlás, az istenkáromlás démona. Frater Petrus magára vállalja Konrad bűneit, nagy imájában áldozatként ajánlja föl érte önmagát — a cselekmény menetébe rapszódikusan ékelődő jelenetek egyikében egy fiatal lány, egy Lemberg melletti faluban, ugyancsak a bebörtönzöttekért imádkozik, s ez a jelenet virágok és fények misztikus költészetével egészíti még ki a III. rész tragikus és komor képeinek sorát.

Mickiewicz az *Ősök* záró részét, az egész III.-at, Első

Felvonásnak tekintette, s ezzel nemcsak a korábban megírt részek érvényét szüntette meg jelképesen, de befejezetlenné, töredékessé minősítette magát a III. részt is. A romantika e legnagyobb arányú drámai költeménye azonban így, torzó-voltában is, a modern kor nem egy merész újító, úttörő alkotói vállalkozásának ihletét, kezdeményét foglalja magában. Egy forradalom hitvallását őrzi ez a mű — forradalomét, mely sohasem bontakozhatott ki, s költője épp ezért látomások, misztikus révületek, messianista reménykedések kárpótlását, elégtételét kényszerül keresni.

Mégis, e műben a romantika mintegy fokozatosan átadja helyét a valóság szenvedélyes, szélsőségesen fölfokozott bemutatásának — az *Ősök* valóság-képét az elragadtatott látomás fel-fellobbanó fényei világítják be. Nem a megfigyelő, nem az elemző moralista, nem is az álmodó romantikus festette meg ezt a képet, hanem a látnok, aki a szerelem és a hazaszeretet szenvedélyeinek túlságában csak jelképek és talányok, szeszélyes és rapszodikus jelenetek, s egy kötöttségektől szabadulni igyekvő drámaiság alkalmán tudott megnyilatkozni.

IV.

A Pan Tadeusz

1

Mickiewicz költészetének hattyúdala — a *Pan Tadeusz* — az életpálya derekán, halála előtt mintegy két évtizeddel hangzik el. Az *Ősök* víziói közül már kibontakozott

ekkor, s a nagy drámai költemény III. részében, a drezdai *Ősök*ben immár nem a boldogtalan szerelem, nem a temetők és a halotti lakomák dalai zengnek, hanem a lengyel szabadságharcok és forradalmak indulatai. Gustav, az *Ősök* korai részeinek világfájdalmas, meghasonlott hőse a III. részben szemünk láttára alakult át Konráddá, a forradalmárrá, s a wilnói börtön falára szénnel rótt epitáfium (*... Hic obiit Gustavus ...*) egy új költői korszak kezdetét is jelzi. Az *Ősök* III. részében, s különösen a Nagy Rögtönzés jelenetében a forradalmár, a lázadó hős még a romantika Titánjának gyermekeként vergődik láncaiban — noha ez a romantika a forradalom és a hazaszeretet költői formája, nem pedig a vízióba, a kozmikus élménybe menekülő meghasonlottságé. De mégis, az Isten ellen lázadó Konrad, a zsarnokgyűlölet látnoka, halál és kín eljegyzettje — valamint emberi és történelmi környezete is, börtönök és szalonok színterei, misztikus megszállottakkal és cinikus hóhérokkal: mennyire más még ez a hős és ez a világ, mint a *Pan Tadeusz* hősei és litván kisnemesi idillje. Titán-Konrad helyett emitt Tádeus úr, ez a kedvességében is oly mindennapi fiatalember — látomások és elragadtatások helyett a vidéki élet bölcs és friss örömei —, börtön helyett a litván őserdő — szalon helyett a nemesi kúria patriarkális asztala — kín és gyűlölet helyett nyájasság, hagyományos udvariasság és az élet bölcs szeretete. A forradalmár költő talán ily könnyen megbékélt a világgal? A wilnói börtön-kolostor rabjai helyett jobban érzi már magát ebben a mosolygó és igénytelen környezetben, melyet a lenyugvó nap sugarai oly fájdalmasan búcsúzó fénykörrel öveznek?

Nem egy kortársának megrökönyödésére, Mickiewicz a *Pan Tadeusz*t a Belvedere-felkelés bukása után kezdi írni, mint akinek az *Ősök* nagy gyászünnepének befejezté-

vel a forradalomról, a mártírokról többé szava sem lenne. A magyarázatok egy része a lengyel emigráció intrikáira, a száműzetés viszontagságaira szokott hivatkozni: Mickiewicz tehát a nyomasztó, a reménytelen párizsi égbolt alól, az emigráns-sors könyörtelenségéből fordult volna Szoplicovó felé, hogy költészete utolsó sóhaját küldje a gyermekkori tájakra. És igaz is, hogy a *Pan Tadeusz* az emlékezés, a nosztalgia remekműve — a világirodalom néhány nagy, későbbi emlék-regényének elődjeként —, a hazaszeretet hangja itt a honvágyéban vegyül el, s ez az érzés éppoly édes, amily fájdalmas is, mert a költő feledi sebeit, s nem megalázottnak látja a hazát, hanem virulónak és reménykedőnek. A *Pan Tadeusz* a Litvániába bevonuló napóleoni seregek és lengyel légiók látványával, Dombrovszki tábornok ünneplésével zárul — mintha ezt nem is követnék újabb vereségek. Mintha ez emlék szomszédságában nem lappangana az a másik is, melyet Michelet előtt idézett fel Mickiewicz: annak a szokatlanul szigorú téli estnek emléke, mikor a wilnói kollégium kisdiákja odamerészkedett az udvaron rakott tűznél melegedő katonák közé — a Moszkva alól visszavonuló Grande Armée gránátosai voltak ezek — s kérdésére, hogy meglett korukra, ily ítéletidőben, miért jöttek el oly messzire otthonuktól, ezt a választ nyerte: „Nem hagyhattuk el őt, nem hagyhattuk magára!" Napóleon arca ennek a gránátosnak felelete nyomán maradt élő a *Pan Tadeusz* költőjében. De ugyanakkor Mickiewicz, aki azóta újabb bukást élt át, nem akar tudni a vereségről — emlékének nem hagy helyet a *Pan Tadeusz*ban. Ez a költemény a lengyel hűbériség alkonyat énekli meg — s egy új világ hajnalát is. Mintha 1812 ezt a hajnalt s a rákövetkező reggelt hozta volna el máris, teljes fényességében — s nem következett volna el rá 1815 és 1831 *ideiglenes* cáfolata. De talán nem a költői önkény

igaza bizonyult-e be — azé az önkényé, mellyel Mickiewicz a cselekményt a jövő ígéreténél félbenhagyta?

Az *Ősök* börtönei és sírkápolnái, öngyilkosai és megszállottjai után a *Pan Tadeusz* a béke — helyesebben: a megbékélés költeménye. Indulat helyett a szeretet heve járja át — vágyódás helyett a beteljesülés ihlete. Milyen szép a világ, milyen boldog és teljes az élet: ilyen vallomás lírája húzódik meg a *Pan Tadeusz* arc- és tájképei, mozgalmas, vagy intim jelenetei mögött. Talán rejlik is némi igazság Jean Fabre szellemes felfogásában *(The Approach to Understanding „Pan Tadeusz"; Adam Mickiewicz, A Symposium Edited by W. Lednicki, University of California Press, 1956)* — mely szerint: démonaitól megszabadulva, a költő már ezentúl a közönséges emberek életét szeretné élni. A *poeta-vates* — ahogyan őt a lengyel irodalomtörténet emlegetni szokta — ezúttal valóban mentes a démoniságtól, mely pedig minden művében szóhoz jutott eddig. Wallenrod démona éppúgy elhagyta, mint az *Ősök* Konradjáé — mintha Frater Petrus *exorcisoja* a költőre sem hatna kevésbé, mint hősére. Az *Ősök* démonaival együtt szertefoszlott Mickiewicz miszticizmusa is — a romantika jelen van ugyan e nagy realista műben, de az eksztázis imái és himnuszai helyett itt Jankel polonéze csendül föl, s az egész mű is Chopin polonézeinek rokonává válik — ahogyan azt Julian Przybos, a költő, megállapította.

Az élet poklai és tisztítótüzei után a költő eljut a paradicsomba: a gyermekkorba — s ezzel a kör bezárul, a küzdő költészet leteszi pajzsát, fegyverét. Az ámulás, a boldog szemlélődés, az ártatlan egyesülés mennyországa következett el — Mickiewicz költői világának határkövénél állunk. Igazuk van azoknak, akik szerint haza és gyermekkor itt egyet jelentenek — e műben a hazaszeretet azonosul a honvággyal és a szülőföld emlékeivel. A derű és be-

teljesülés talán abból is származik, hogy Mickiewicznek megadatott átélnie ezt az azonosulást — a *poeta-vates* úgy szólhatott itt hazájáról, népéről, hogy a legmélyebb, legtisztább, legféltettebb gyermekkor tájairól szólott. Egyazon ihlet szólaltatja meg a népének elkötelezett költő-vezér felelősségét, s a legbensőbb birtokát újból elfoglaló lírikus meghatottságát, gyengédségét is. Mickiewicz vágyódásában — *visszavágyódásában* a romantika jutott szóhoz; a vágy tárgyának, a litván tájnak és embervilágnak felidézésében pedig a realizmus.

A lengyelek azért is érezhetik nemzeti eposzuknak a *Pan Tadeusz*t, mivel a költő legbensőbb, legsajátabb, leginkább személyes mondanivalója egyszersmind a legszélesebben nemzetit, a legáltalánosabban lengyelt fejezi ki. A gyermekkori emlék — az *egész nemzet* emlékezésévé válik. Mickiewicz honvágya — az egész nemzet honvágyává. Amit Mickiewicz oly meghatottan és elérzékenyülten szeret a tulajdon múltjában — azt szereti a magáéban az egész lengyel nemzet is. A szoplicovói élet tisztasága, ereje és fénye: egy tiszta, erős és fényes lengyel élet igényére figyelmeztette a kortársakat, az utódokat. Ez az élet alámerült a múltban — hogy mindörökre fölmerüljön a habokból, a szívekben. Mickiewicz úgy ragaszkodott ehhez az emlékéhez, mint olyasmihez, ami a legszilárdabb, a leginkább nélkülözhetetlen az életében. A nemzettel ez a költemény megértette, hogy sohasem szabad elveszítenie azt a jellemerőt és életkedvet, amit a *Pan Tadeusz* sugároz feléje. Hisz épp jellemerőre és életkedvre volt akkor leginkább szüksége a lengyel nemzetnek. Az *Ősök* pedig ezek helyett inkább a révület, az önemésztés, az áldozati mámor, a misztikus ekszтázis elérésére serkentett.

Amiként *Pan Tadeusz*t — hasonlóképp, s hasonló okokból fogadta el nemzeti eposznak *János vitéz*t és *Tol-*

dit is egy nemzet. Petőfi és Arany a maguk vágyát, elégtétel-igényét, erejét és föltörését is kifejezték hőseikben — parlagon heverő erejét érvényesíteni, szolgasorából szabadságra törni vágyott a nemzet is.

Akik tehát szemére vetették Mickiewicznek, hogy a levert harc, a mártír-sorba tört ország képe helyett egy „elvonatkoztatott" idill visszfényeit idézi: azok nem értették meg az alkotó, költői képzelet fölényének, önkényének jogát — és nem láttak bele abba a bonyolultabb, de mélyebb bölcsességbe, mely a költővel az éppen időszerű, a hirtelenében várt szavak helyett inkább a kevésbé közvetleneket, de messzebb hatóakat, a kevésbé soron levőket, de annál soron maradóbbakat mondatta.

A *Pan Tadeusz* „objektív" nyugalma és derűje mögül az érzékeny fülűek már régóta kiérezték a lírát, az író személyes „elfogultságát", melynek a mű csodálatos Epilógusa oly szárnyaló hangot ad. Műve kulcsát mutatja föl itt a költő, s visszatekint poklokra, tisztítótüzekre, melyekből e műben megváltatott:

Ó, jaj nekünk, hogy mikor dögvész, járvány
Tört ki, futottunk határtúlra gyáván!

És ebből az Epilógusból érthetjük meg mi is a nemzeti eposszá válás indokát: minden lengyel egy *elveszett* hazát óhajtott vissza, akárcsak Mickiewicz. Ő visszanyerte ezt, a *Pan Tadeusz*ban — s e költői visszanyerésben a majdan valóságosnak zálogát, ígéretét látta mindenki. Vannak, akik „mentegetődzésnek" vélik az Epilógust, holott az épp ellenkezőleg: a beteljesülés tényének kimondása, leszögezése. A meglelt haza, az újból testet öltött gyermekkor — egy mennyivel fájdalmasabb és közösebb *Temps retrouvé* — költészete ez:

Kik hivatlanul bolygunk szertehulltan,
Ma nékünk egész jövőnkben s a múltban,
Egy ország van csak messze földeken,
Melyben lengyelnek még öröm dereng —
A gyermekkor! Ez megmaradt — bár eltűnt — ...

Igen, ez a mondattöredék fejezi ki leghívebben a csodát és beteljesedést — a *Pan Tadeusz* titka, értelme épp ez a *„megmaradt — bár eltűnt"* —, s Mickiewicz költői életművének lezárultát is talán ebből érthetjük meg: ami *eltűnt*, az most már *megmarad*, mindvégig. Az eltűnt haza — mely most már megmarad: a romantika lecsillapultát is meghozta ily módon, s az, aki az *Ősök* wilnói részeiben az eltűnt szerelmet, az örökre megvonatott boldogságot hajszolta eszelősen, most többet birtokol: az egyetlen életet, melynek értelme és öröme van még. Négy sor — s az életmű két nagy csúcsa néz bennük szembe egymással, az *Ősök* és a *Pan Tadeusz:*

Kisröptű madár, szállani se mertem
A szférába, hol viharok sepernek,
Kerestem mindig szép honát a nyárnak,
Gyermekkorom, s az otthoni tanyákat...

Ne higgyünk a szónoki-költői fordulatnak: viharok szférája, s a nyár szép hona, egymást követően, engedelmes és szerencsés egymást-váltással, Mickiewicz egy-egy otthonos költői tartománya volt.

2

Abban a szép, és rendkívüli elméleti igénnyel készült tanulmányban, melyben Kazimierz Wyka a *Pan Tadeusz* „igazi formáját" elemzi *(La forme vraie de „Pan Tadeusz";*

Académie Polonaise des Sciences, Travaux de la Session Mickiewicz; Varsó, 1956 április) — felvonulnak mindazok az elméletek, melyek e mű hovatartozását, műfaji jellegét vitatják. Különösen figyelemre méltóak azok az észrevételek, melyek a *Pan Tadeusz* „beszélgető"-hangnemére *(causerie)* utalnak, vagy még inkább, amelyek a népi eposz hagyományának folytatását húzzák alá. Szellemes és találó a Mickiewicz „folyamatos megszemélyesítéséről", természet-képének sajátosan antropomorf jellegéről szóló elemzés is — nemkülönben a Delille-hatás átformálódásának kimutatása, a „természettel szembeni cselekvő magatartássá". A mű formai kérdései a kutatók egy részénél az eposz-jelleg vitatásában csúcsosodnak ki; bár itt inkább egy világos kérdés taglalásáról van szó: nyilvánvaló, hogy a *Pan Tadeusz*nak a homeroszi típusú eposzhoz semmi köze. Mickiewicz nagy műve abba a műfaji családba tartozik, melybe az *Anyégin,* illetve a múlt század verses regényei. Persze, a *Pan Tadeusz* nem verses regény, a szó szoros értelmében — de regényszerű elemei az egész mű valóban *újszerű* részeinek tekinthetők, s a XIX. század korszerű epikájának irányába épp ez a regényszerűség mutat. A hagyományos eposztól éppúgy elszakadt a *Pan Tadeusz,* mint a *Toldi.* És amiként mi a *Buda halálá*ban a modern regény jellem- és lélekrajzára ismerünk, úgy ismerhetnek a lengyel kutatók a *Pan Tadeusz*ban a környezetrajz, az előadási tónus, a jellemábrázolás regényszerűségére. Az 1956-os nemzetközi Mickiewicz-kongresszuson Jean Fabre méltán domborította ki Mickiewicz műveltségének a XVIII. századi felvilágosodásból eredő elemeit. A *Pan Tadeusz* valóság-képében a felvilágosodás örökségének nem egy mozzanata él tovább, csakúgy, mint a kor nagy regényíróinak némelyikénél. Az *érzékenység,* mellyel Mickiewicz a természet, a környezet sugallataira hallgat, inkább a fel-

világosodási, mint a romantikus irodalom sajátja. Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Delille festőisége, „érzékenysége" ez — az idill, a harmónia derűje és teljessége, mely számunkra az Ancien Régime nagy festőinek képeiről ismerős.

De a lengyel irodalomtörténet már régóta rámutatott Walter Scott regény-módszerének ihletésére is. És Kazimierz Wyka, ugyancsak a Mickiewicz-kongresszuson a *Dichtung und Wahrheit*-rokonságot helyezte előtérbe az eddig emlegetett *Hermann und Dorothea*-rokonsággal szemben — ami ugyancsak a mű lényegének megértéséhez vezet közelébb. Kétségtelen, hogy a *Pan Tadeusz* egy goethei és egy Walter Scott-i útnak is folytatása. S különösen az utóbbinak fölismerése fontos; Walter Scott szerepének mérlegelése nélkül a XIX. század első felének epikai irodalmát alig érthetjük meg. Walter Scott hatásának nagy szerepe volt a modern regény technikájának kialakulásában. Balzac az ő történelem-elevenítő leírásait alkalmazta a kortársi világra; ugyanaz a leírási, környezetrajzi technika, mely a skót lovagvárak, a ruhák, a fegyverzet, az ékszerek, az ötvösmunkák stb. leírásával kívánta megelevenníteni az angol középkort — a kapitalizmus Franciaországának korát is megelevenítette, szalonjaival, utcáival, színházaival, divatjával. A *Pan Tadeusz*ban a tárgyak, a bútorok, a fegyverek, a ruhák ugyanoly fontosságot nyernek, mint a szereplő emberek. Nemcsak a természet „személyesítődik" meg e költeményben, de a tárgyi világ is, az embert körülvevő eszközök, színterek, a baromfiudvar, a lakoma asztala, a fogások, a dalok, az öltözékek. Ebben a műben nemcsak az ember *szerepel* és *hat* egyéniségével, jellemével — hanem a természet és a tárgyi világ is.

Alkotó képzelete — e képzelet megfegyelmezett szertelensége — Mickiewiczet túllendíti Walter Scott mód-

szerén is. Ez a módszer néha még Balzacnál is fárasztó, száraz lajstrommá válik — de sohasem Mickiewicznél. Az ő képeiben, leírásaiban humanizált természetet és tárgyi világot látunk. Az ember és a természet — az ember és a tárgyi világ viszonya másféle a *Pan Tadeusz*ban, mint bármiféle modern epikai alkotásban. Ez a körülmény azonban a *Pan Tadeusz* világképének, társadalomrajzának egy sajátos, csaknem egyedülálló tulajdonságára figyelmeztet bennünket. *Archaikus* világképet nyújt ez a mű — s a hűbéri viszonyok olyan patriarkális, bensőséges színezetét érzékelteti, melyet épp az új világ, a hűbériség megszűnte, a jobbágyrendszer eltörlése, a régi szokások, szertartások elsorvadása, az „ősök erkölcsének" kiveszte szüntetett meg. Nemcsak ember és ember viszonya patriarkális a *Pan Tadeusz*ban. De ember és természet — ember és tárgyi világ viszonya is. Ez a patriarkális jelleg a hűbériség lelkületéből fakad. Ezt a lelkületet Mickiewicz művének archaikus színezete csodálatos költőiséggel fejezi ki. Ily módon tehát ez a mű az emberi viszonylatok történelmi-társadalmi sajátosságait az egész élő és élettelen világra sugároztatja ki, és egy olyan archaikus szemléletet idéz föl látnoki erővel, mely a modern embertől, a modern kortól már végképp idegen. De ez a szemlélet még élménye volt Mickiewicznek gyermekkorában, s ennek emlékével együtt föléled művében e szemlélet költői korszerűtlensége, paradicsomi patriarkalizmusa is.

Ember és tárgy viszonyának szemléltetésére példa lehet Robák tubákszelencéje, melynek leírásánál az író csaknem szakasznyi terjedelemmel időzik, úgyannyira, hogy ez a tárgy jelképpé is válik, s a jellemzés eszközévé is. A szelence belsejében a miniatűr kép Napóleont mutatja, seregei élén — a tubák, mellyel Robák e szelencéből kínálja barátait, mintegy az ürügyet nyújtja, hogy agitáljon, össze-

esküvést szervezzen köztük. De a költői túlzás és aprólékosság, mellyel Mickiewicz a szelence rajzának részletezésébe, szemléletessé fejlesztésébe bocsájtkozik, még tovább növeli e „használati tárgy" fontosságát: a napóleoni idők és a lengyel konspirációk szelleme szabadul föl e szelence fedele alól — a tubákdoboz nemcsak a cselekményt segíti előre, a szoplicovói nemesek összeesküvése felé, de egy epizód erejéig mintegy magába sűríti mindazt a várakozást és reménykedést, mellyel a lengyelek a francia császár, várva várt szabadítójuk felé fordulnak. Úgy is mondhatnók: a *Pan Tadeusz*ban nemcsak személyek az eszmék hordozói — hanem tárgyak is. Még többet mond e tekintetben a Gervázi kardjának epizódja. A Horeskó-ház öreg Kulcsárja átadja kardját, a nagyhírű *Bicskát* Knyázevics generálisnak — s a vallomás, mellyel ajándékát kíséri, fényt vet a tárgyak *megszemélyesülésére* a *Pan Tadeusz* világában —, fényt vet ember és tárgy archaikus viszonyára, s arra a patriarkális összhangra is, mely a homéroszi eposzok levegőjét idézi föl ebben a litván környezetben, anélkül, hogy magához a homéroszi hagyományhoz a költőnek köze lenne:

Nőm nem volt soha nékem és nem volt gyermekem se,
Ő volt a hitvesem s gyermekem! reggel, este,
Hajnaltól alkonyig öleltem szüntelen
És éjszaka pedig egy ágyban hált velem!

A kardjáról szól így Gervázi — s hogy itt nem valamely kivételes jelenségről van szó, hanem az összkép *egyik* eleméről, azt az Epilógus is elárulja:

Ragaszkodóbb volt úrhoz ott a szolga,
Mint férjhez máshol a hitves; és apát ma
Fiú nem gyászol úgy, mint ott a drága
Fegyvert a harcos;...

Walter Scott újítása abban is állt, hogy a regény számára fölfedezte a tárgyi világot. A regény igazi területe addig inkább az erkölcsi világ volt, s a felvilágosodás-kor regénye ölelt csak magába ennél többet is: a természetet, tájak hangulatát, szellemét. A tárgyi világ föltárulása a regény számára — út volt a mindennapok világa, tehát egy teljesebb valóság felé is. A romantikus regény a tárgyak, az eszközök világában is elsősorban a különösség, a rendkívüliség iránt volt érzékeny — a középkori témák ennek az érzékenységnek bőséges tápot adtak. Mickiewicz csak a félmúlthoz nyúl, az éppen letűnőhöz — de ebből nem a romantikus rendkívüliséget válogatja ki, hanem az *egész* kort, az *egész* emberi világot és környezetét látja — láttatja — rendkívülinek. A romantika tervszerűen kereste, sőt hajszolta a kivételest. Mickiewicz számára kivételessé vált egy olyan téma, egy olyan világ, melyben a romantika semmi kivételest nem látott volna. Realista mű, realista szemlélet — de az ilyen realizmus mögött ott feszül a romantika is, mely túlteliti a képeket, fölfokozza emberek, természet, tárgyak jelentőségét.

A *Pan Tadeusz* kirekeszti az eposzi csodálatosságot — és helyébe hozza a mindennapok, az emlékek csodálatosságát. Ez a mű egy lépés a regény felé, de ugyanakkor eredendően *másféle* is, mint a regény — vagyis önértékű, műfajilag autonóm, mindenfajta felemásságtól mentes alkotás. Témáját, cselekményét novellában, regényben is el lehetett volna mondani, hisz ez a téma alig több egy kerekded anekdotánál. Csakhogy akkor ez a „nemesi történet" (ahogyan maga a költő nevezi) épp azzal lett volna szegényebb, ami a leglényegesebb benne. Vagyis szükségképp kiszorult volna belőle az ábrázolt világ költőisége. A próza még akkor éppen nem volt képes arra — s ma sem képes egészen —, hogy érzékeltesse egy ilyen emberi, természeti

és tárgyi világ teljes poézisét. Nemcsak a leírások vesztették volna el zenei-festői hatásukat, de a jellemek, a szereplők gesztusai, a fordulatok stb. is megfosztattak volna kivételességüktől, költőiségüktől. A verses forma, a költői elbeszélés módszere, sőt az itt-ott megmaradó eposzi elemek is egyrészt játékos, lebegő könnyedséget adtak az egész műnek — másrészt lehetővé tették, hogy a költő megszólaltassa tájak, helyek, tárgyak lelkét, illetve olyan értelmet, jelentőséget sűrítsen beléjük, aminőre csak költemény képes. A *Pan Tadeusz egész* világának kivételességét, sajátosságát nem a prózai — hanem csak a verses epika, nem a regényírói — hanem csak a költői módszer volt képes érzékeltetni.

3

Mi is hát maga a történet, mely ürügyül szolgálhatott arra, hogy a litván nemesség mindennapjának krónikája helyett a lengyel nép, a lengyel nemzet eposzára, „enciklopédiájává" válhasson a *Pan Tadeusz*? Anekdota vagy még inkább életkép ez a történet, nemzeti hős nélkül — mert hisz Tádeus urat, ezt a merőben átlagos, habár igen rokonszenves, egészséges jellemű, egyéniségű fiatalembert éppoly kevéssé érezzük nemzeti hősnek, mint Robák atyát, aki rendkívüli, bátor tetteket visz ugyan végbe, s egész alakját a regényesség fényköre övezi, de cselekedetei nem hatnak ki a nemzet egészére, s diadalban éppúgy nincs része, mint tragikus bukásban. Rejtán, vagy Kosciusko helyett Mickiewicz inkább „helyi jelentőségű" szereplőket választott, s mégis, a lengyel szabadságharcok hőseinek példájával ér föl költőileg az ő példájuk.

Akárcsak Vörösmarty *Két szomszédvár*ában, itt is egy

régi keletű családi viszály, a Szoplicák és a Horeskók közti ellenségeskedés teremt bonyodalmat — de mily kevéssé tragikus színezetű ez a bonyodalom! A Gróf, aki a Horeskók leszármazottja, ősi jusson visszakövetelni a Szoplicák bitorolta várat — Dobzsinszk verekedő nemeseivel rátör a Szoplica-udvarházra, a viszályba beleszólnak a cári jégerek, de végül helyreáll a béke, s Tádeus, a Szoplica-sarj feleségül veszi a Horeskó-család egyetlen leányát, Zosját. E történet mellé még egy regényesebb előzmény-történet társul: Robák nem más, mint Szoplica Jacek — Tádeus apja —, aki vezeklésül öltött barátcsuhát, mivel valamikor szerelmi elkeseredésében megölte Zosja nagyapját, az Asztalnokot. Robák valójában Napóleon ügynöke, s fölkelésre akarja megszervezni a litván nemességet; a Gróf hebehurgya „foglalási" kalandja ennek a fölkelésnek tervét dönti meg.

Meglepő, mennyire rokon ez a téma a mi múlt századi irodalmunk bizonyos témáival. Mikszáth, Jókai témája is ez — de a *Toldi* költőiségével előadva —, s méghozzá a *Két szomszédvár* létrejöttének időpontjában.

A *Pan Tadeusz* szépségének egyik titka az az összhang, mely nemcsak ember és világ bemutatott viszonylataiban jön létre, de az eszmék sokféleségében, az előadás hangnemében, sőt a mű célzatának bonyolult többértelműségében is. Hisz ez a szabadságot, nemzeti függetlenséget áhító, nagy mű teljességgel híján van annak a magasztos elfogultságnak, mely minden harcos, forradalmi mű sajátja. Az *Ősök* III. részét még ez az elfogultság jellemezte, a zsarnokság féktelen gyűlöletében, a győzelem misztikus áhításában, a szenvedélyek végletes széttépettségében. Misztikának a *Pan Tadeusz*ban nyomát sem leljük: az *Ősök* látnokának, Frater Petrusnak helyébe itt Robák lép, a vezeklő szerzetes, akinek bátorsága, regényes titokzatossága

megnyugtatóan párosul gyarlóságaival, sőt bűnének, szerencsétlenségének emlékével is. Az *Ősök* Gustav-Konradja helyébe itt a józan és mindennapi Tádeus úrfi lépett, a félig pogány, sámáni Guslarz helyébe pedig a hűbéri világ olyasféle kisnemesi alakjai, mint Gervázi, vagy Protázi. Amíg az *Ősök*ben a cári zsarnok gyűlöletes megtestesítője a Szenátor volt — addig Szentpétervár arcát itt a lengyelből renegáttá züllött Plut viseli, s ugyanakkor Rikov a lovagias ellenfél szerepében, orosz létére mintegy maga is részese annak a világnak, melyet annyi szeretettel mutat be a mű. A gyűlölet is az olyan érzések közé tartozik, melyek a *Pan Tadeusz* emberi összhangjával nem férnek meg.

A háborúság, mely a Horeskó-ház utódjait a Szoplicákkal szembefordítja, véres epizódjai, s a Robák-féle összeesküvést meghiúsító végzetessége ellenére: a humor villódzásában jelenik meg előttünk. Az ostrom, a gyilkolás jelenetei, a vadság, a szilajság képei: mindez inkább egy humoros eposz betétjeként hat — ez a háborúság inkább a hóbort és a fölös erő, a féktelen, de jó vér műve, mint a gyűlöleté, a gonoszságé. A pasztorál derekán kitör a vihar — de csak azért, hogy máris a szivárványban gyönyörködhessünk. Pedig ez a vihar egyéb halálok mellett Robákét is okozza. A haldoklás jelenetének mintha azért jutna hely a költeményben, hogy az élet fényes oldalainak szomszédságában az árnyakat is — az élet teljességét érzékelhessük. Ez a haldoklási jelenet a szoplicovói kisvilág előtt kitárja a hazai s világtörténelem ablakait: az idill láthatárán feltűnnek a napóleoni kor hősi árnyai és látomásai. Robák keserűsége és megbékélése, kifosztottsága és sztoikus-keresztény fölénye Don Quijote haldoklásának jelenetét idézi emlékezetünkbe; a költemény csúcspontján a tragikum és a humor, az idill és a dráma egymásba olvadnak.

Mert mennyire kegyetlen is a fölismerés, hogy Gervázi rögeszméje egy nagy ügyet ásott alá, s a lengyel szabadságharc előestjén a nemesség egymásnak támad. Mily világosan és szomorúan látja ezt a haldokló Robák — s mégis megbocsát, akárcsak maga a költő, mert mindketten tudják, hogy az egyéni kudarc az eszme diadalát föl nem tartóztatja. A *Pan Tadeusz* világában a derű nem illúzióból, hanem megértő fölismerésből származik. A Gróf és Gervázi hóbortja, esztelensége nem marad rejtve, s nem is nyer kendőzést.

De a megtérő szem azt is látja, hogy hóbortok és esztelenségek erényekkel társulnak a szoplicovói világban — mi több: a hóbort a hűség túlságából nő ki Gervázinál —, az esztelenség pedig az álmodozásából, a Grófnál.

Szeretet és megértés hozza közel a szív melegéhez ezeket az embereket — de humor és irónia távolítja őket annyira, hogy gyarlóságaikat a józan értelem mérlegelhesse. A közelítés-távolítás ellentétes irányú mozgásai a jellemrajzot és a cselekményt új meg új, egymás kiegészítő értelmekkel telítik. Tádeust hol oktondinak látjuk, hol pedig szeretetre méltónak. Az Udvarnok, a Bíró, a Kamarás néha tiszteletre méltó öregek, nagy idők erkölcsének őrzői — néha pedig avitt különcök.

A romantika megmarad a *Pan Tadeusz* koloritjában, látványosságában — de távol is tartatik, irónikus módon, egyes utalások, helyzetek és fordulatok alkalmán. A Szoplicák szétdúlt lakomájának roncsain az *Ősök lakomájára* utal az irónikus reminiszcencia — *hol megjelennek sorra Az elátkozott lelkek, a megidézett holtak* ... A bonyodalom mélyén meg éppen némi Walter Scott-paródia rejlik: a horeskói vár festői romjai láttán támad a Gróf hóbortja, hogy visszaszerezze azt, amire szüksége nincs, s amiből haszna nem lehet:

Gervázim, szavad egész vihart kavar szívemben!
Csak az a kár, hogy nem éjjel vezettél ide engem;
Romokon ültem volna, palástba burkolózva,
Szomjan figyelve véres tettekkel teli szódra,
Derék öreg! Be kár, hogy szókincsed szegényes!
Hallottam ilyet, voltak kezemben ily regények;
Tudom, hogy német grófok és skót vagy angol lordok
Várában dultak ilyen vad, teátrumi sorsok!

Íme, a visszájára fordult romantika, mely esztelen kalandra csábít, s megdönti Robák tervét. A Zosját megpillantó Gróf strucctoll-csokrot lát a lány kezében, s kis aranyszarvast, „Amalthea bűvös aranyszarvát", melyből a gyermekeket eteti. Mikor közelébb lép, a strucctoll-legyező „tippan-kévének" bizonyul, „Amalthea bőségszarúja" pedig sárgarépának. Ugyanő nem sokkal később a nyírfák közt elíziumi árnyakat pillant meg, amint „mélyen eltünődve és révedezve járnak", némán hajladoznak a fák alatt, lazán hullámzó, fehér leplekben, vagy földig érő, szűk köntösökben. Csakhamar kiderül róluk, hogy — gombaszedők, az „erdőjáráshoz szolgáló", hagyományos fehér köpenyekben. A romantikus káprázat a *Pan Tadeusz*ban Don Quijote-i hóbortként jelentkezik — az álmok kertjével szemben áll a Szoplica-ház veteményeskertje. Persze, ez a veteményeskert színpompásabb a versailles-i parknál, s hétköznapisága még éppen nem száműzi a délszigeti tündérjátékot.

Amiként a romantika, úgy a felvilágosodás Lengyelországa is megleli itt visszáját Teliménában, a hervadó, kacér, finnyás műveltségű asszonyságban, aki sokat emlegetett „szekreterében" annyi verset és rajzot őriz. Az anakronizmus, mely közös keretbe fogja az Ancien Régime és Walter Scott stílusát, ugyanannak a költői fölénynek és önkénynek megnyilvánulása, mely *egyszerre* illatoztatja a tavasz és a nyár virágait Szoplicovó kertjeiben. Ha Robák

sorsa egy hősi, romantikus dráma stílusát olvasztotta bele a *Pan Tadeusz* állagába, úgy Teliménáé egy felvilágosodáskori vígjátékét, melyben gáláns intrikák és házassági cselszövések szaporítják a bonyodalmat.

A *Pan Tadeusz* nem ismer „középponti hőst", és nem ismer mellékalakokat. A nagy, klasszikus regényekhez hasonlóan, ez a mű is az epizódok és az epizód-szereplők aprólékos, szerető gonddal véghezvitt kidolgozásaiban tart kedvtelt pihenőket. Gervázi, a vén Kulcsár, aki maga szerel két ócska ajtószárnyat a Horeskó-vár romjaira, hogy ott „tölthesse be tisztét" — Protázi, „az utolsó tribunáli Altiszt", aki dobogó szívvel öltözik hagyományos köntösébe, amikor végre újból *idézést* kézbesíthet: ezek a mellékszereplők sem kevésbé egyénítettek, mint Tádeus vagy Robák. A *Pan Tadeusz*ban szereplő különféle jellemek és sorsok azonos fontossága és azonos kidolgozottsága tette szükségessé, hogy ebben a műben a legkülönbözőbb — drámai, vígjátéki, tragikus, humoros, regényszerű, genre-szerű stb. — előadási módszerek rendeződjenek összhangba — és ezért jön is létre itt a „műfajok sommázása", melyet Kazimierz Wyka tanulmánya jogosan fejteget.

Az a bölcs és belátó, megértő derű, mely a *Pan Tadeusz* sorsain, cselekményén honol, csak része annak a fénynek, mely a mű bemutatta világ egészét betölti. Kisvilág, de teljes világ — mondhatjuk a *Pan Tadeusz*ról, s e teljességet elsősorban a természet, a tárgyak képein ismerhetjük föl. A mű líraisága ezekben a képekben jut leginkább kifejezésre — itt juthat legtöbb hely a honvágy hangjának, a múlt emlékeinek, a gyermekkori paradicsom hívásának. Lehetetlen nem éreznünk, hogy ezek a képek és leírások *többet* jelentenek a költőnek a környezetrajz mégoly művészien megoldandó feladatainál. Ezek a jelképekké növő epizódok a lírai gyengédség és bensőség, a

felidéző erő és az értelem-sűrítés utolérhetetlen példái, s Mickiewicz költészetének csúcsait jelentik. Ő, akit az *Ősök* szertelenségeiben néha már-már túlcsigázottnak érezhettünk, leginkább emberivé, leginkább költőivé ezekben a képekben és epizód-rajzokban válik. Mennyivel szegényebb lenne a *Háború és Béke* az őszi vadászatok fejezete nélkül — s a *Pan Tadeusz* a képek és leírások nélkül költői ereje legjavát nélkülözné. A *Pan Tadeusz* környezetrajza, tájai, tárgyai, állatvilága egy végsőkig fokozott megjelenítő művészetről tanúskodnak.

A szikla alatt meglapuló nyúl képe önmagában éppoly teljes, mint a baromfiudvaré, a kakasokkal, a pávákkal és a libákkal. Hát még a szétterült pávafark képe, körös-körül a kukoricaszárak „arany rudaival", az angol fű ezüst sávjaival, a kalász-sűrű fölött ringó pille-felhő baldachinjával, a szitakötők szárnyának „pókhálókönnyű hártyájával": micsoda „mikroszkopikus" szemlélet, a részletek micsoda tobzódása, a valóságkép minő teljessége és végső kidolgozottsága! Valójában *látnoki* kép ez is: a valóság látnoki fölidézése — álmok helyett az emlékeké, az elemző részletesség végsőkig vitt teljességével. Az emlék-idézés e lírája, gyermekkor és szülőföld föltámasztásának e realista látnokisága kerít is sort az olyan lírai betétekre, melyek a vetemények vagy a gombák megelevenítéséhez még a fákét, a litván ősvadonét, vagy Jankel kocsmájáét társítják. Az Udvarnok kürtjének hangjában, vagy Jankel cimbalomjátékában a kifejezés, az ábrázolás szépsége és ereje már nemcsak a kifejezendőkre, az ábrázolandókra vonatkozik — ez a kürthang és ez a polonéz a haza jelképévé vált, mert hisz a kürtös és a cimbalmos egy kor, egy közösség, egy életforma vallomását is közvetítik. És mindez együtt, megtetézve Mickiewicz líraiságával, többféle értelmet, s a közvetlennél tágabbat, gazdagabbat is ad a bemutatott, az

ábrázolt témának — vagyis, mind a kürthangot, mind a polonézt a szimbólum fokára emeli. Az ilyen szimbólumokhoz járul még a költőileg megelevenített tények és adatok olyan halmazata, aminő a lakoma leírása, régi ételreceptekkel, az „évszakok táljának" leírásával, vagy a csillagképekhez fűződő litván mondák, elnevezések fölelevenítése stb. Csak így, a képek végsőkig hajtott kifejezőerejével — valamint bőségével juthatott el ez a mű az ábrázolás teljességének olyan fokára, aminővel a világirodalomban ritkán találkozhatunk.

És ez a körülmény is döntően járul hozzá ahhoz, hogy a *Pan Tadeusz* klasszikus művé magasodjék — s ilyenként nemzeti eposszá.

KLASSZICIZMUS

A XVII. századnak, a klasszicizmus századának vizsgálatában bizonyos idő óta az eddigitől eltérő módszerek érvényesülnek. Általános jelszóvá lett már e kor újbóli feldolgozásának szüksége; különösen a századelő ígér sok meglepetést: e forrongó és szenvedélyes előjáték egészen más színben mutatja majd talán XIV. Lajos korát, és új jelentőséget juttat a klasszicizmusnak, hisz a fegyelem és a zárt formák értékét a fegyelmetlenség adja meg, melyet le kellett győzni. E pár évtizednyi századforduló elveszett eddig a két korszak között, melyet áthidal: a XVI. század és XIV. Lajos korának ezernyi problémája csökkenteni látszott egy átmeneti periódus fontosságát, márpedig annak hatása a klasszicizmusban is érezhető. Minden rendszerezés az egyszerűsítés felé hajlik, és így vonta ki az irodalomtörténet a XVII. század komplexumából a klasszicizmus tételét, melyre Corneille-t, Racine-t, Molière-t egyaránt visszavezetni igyekezett. A rendszer elfedte a valóságot, illetve azokat a módosító tényeket, melyek az egységet meglazították, a kategorikus tételt enyhítették volna. E módo-

sító vonások kiemelése azonban nem jelenti egy öncélú kutatás megindulását (bár ez is méltányos lehetne), hisz az érdeklődés magját mindig a klasszicizmus alkotná. Ne feledjük, hogy a francia irodalomtörténet már régebben is hajolt a szellemtörténet egy mérsékelt formája felé, de nem valószínű, hogy e módszert most szélsőségesen akarná alkalmazni. A tények fontosságával számoló kutatás csak a klasszicizmusból indulhat ki, mert maga a századelő is ehhez viszonyítva bír fontossággal. Ez átmeneti korszak vizsgálata megbontja majd a nagyon is sommás képet, melyet Corneille-ről, Racine-ről, Molière-ről eddig alkottunk, számos kivétellel gazdagítja a kritika megállapításait, és többrétű, életszerűbb magyarázatát adja a klasszicizmusnak, melynek gyökerei egy éppen nem klasszikus korba nyúlnak.

A francia irodalomtörténet, mely kevésbé elméleti beállítottságú, mint a német, e preklasszikus korban a feldolgozatlan terület, vagy még inkább a már lezárt problémakör függelékének csábítását látta. Egészen más szempontból indulnak ki azonban a német irodalomtörténészek. A barokk fogalmát, melyet a művészettörténetből, a saját irodalmukból vontak el, a francia XVII. századra akarják alkalmazni: nem egészen alaptalanul. Kísérletezéseik nem jártak teljes sikerrel, mert elméletükhöz nem anyagukon át jutottak el, és magának az elméletnek bizonytalansága, többértelműsége csak újabb csoportosítást, meddő értékelést eredményezett. A barokk eszméje csak úgy válnék gyümölcsözővé, ha leszállva a szellemtörténeti kategória elvontságából, kutatást eredményezne, és bemutatná a klasszicizmus nem klasszikus elemeit. Sajnos, erre mindeddig kevés példát találunk. A francia irodalomtörténet, művelőinek kiváló filozófiai érzéke ellenére is, elmulasztja az utolsó lépést, mely a tényeket egy újabb, magasabb esz-

mekörbe kapcsolná, és kiemelné jelentőségüket. Mornet munkáiban lépten-nyomon a barokk alkotó jegyeivel találkozunk, anélkül azonban, hogy ő levonná belőlük a tanulságot. Márpedig akár barokknak, akár preklasszikusnak nevezzük az újonnan felmerült tényezőt, igazi természetének meghatározásához csak magán az anyagon át juthatunk. El kell ismernünk, hogy az előítéleteknek is nagy szerep jut akkor, mikor a francia irodalomtörténészek a barokk problémát mint német eredetű szempontot, fenntartás nélkül vetik el.

Ugyanannak a jelenségnek két oldalról, két különböző látásmódból történő észrevétele igen eredményes lehet, ha a kettő képes üdvösen befolyásolni, kiegészíteni egymást. Hisz mindeddig a „baroque" szó nem bírt a franciában irodalomtörténeti funkcióval, most azonban azt elnyerni látszik. Kerülő úton, egy dán irodalomtörténész művén keresztül *(Valdemar Vedel: Deux Classiques Français: Corneille et son temps — Molière; Paris, 1935)* a barokk eszméje, hacsak kuriózumként is, fogadtatásra talált a francia irodalomtörténetben: Vedel könyve a *Revue de Littérature comparée* kiadásában jelenik meg. Nem lehet túloznunk e könyv fontosságát, hisz ismétlem, a XVII. század barokk elemeinek feltárása komolyan foglalkoztatja még a tézisek szerzőit is — anélkül, hogy a „baroque"-ot elfogadnák, vagy tudatosítanák. És azt is előre kell bocsátanunk, hogy Vedel nem tör új utat a kérdés számára, könyve csak még jobban érezteti velünk azokat a hiányokat és nehézségeket, melyek e kérdés feltárásának útjában állanak. Mindenekelőtt a szereplő fogalmak és elsősorban a barokk fogalmának rögzítése lenne szükséges, hisz nem mindegy, hogy filozófiai vagy történelmi fogalomból indulunk-e ki; márpedig e kétértelműség eddig sok zavart és félreértést keltett: a francia kritika méltán csodálkozott, mikor Descar-

tes-ot és Spinozát barokk filozófusokként hallotta emlegetni. A kérdés egyik értékes német szakértője, *Schürr* is a historizmusért, mint egyedül - célravezető módszerért szállott harcba a veszedelmesen billenékeny és önkényesen értelmezhető metafizikai szempont ellen. Barokk és klaszszicizmus helyzete azonban épp a francia XVII. században olyan bonyolult, hogy viszonyukat csak az eszmei áramlatok teljes ismerete és alapos pozitivista előkészítés után lehet majd tisztázni. Hogy mennyire kétes értékűek az előzetes minősítések, azt a XVII. század kalandregénye mutatja, melynek állítólag barokk elemei jórészt középkori eredetűek. E kor különleges alkatának tisztázása, melyet csak *belsőleg* tudunk elérni, nem pedig idegen anyagból elvont elméletek alkalmazásával — a barokk és a klasszicizmus fogalmának pontos elhatárolásához fog vezetni. E két fogalmat a nagyon is tág elmélet gyakran összecseréli, vagy egyenesen *azonosnak tartja*. Úgy látszik mégis, hogy Franciaországban a kettő, ha nem is váltotta fel egymást, de egyidejűen jelen volt.

E tétel különösképpen Corneille-el kapcsolatban mutatható ki, de ha Vedel művét ebből a szempontból tekintjük, az nem elégít ki bennünket. Nem lehet szemére vetnünk, hogy a barokknak egy körülhatárolatlan értelmezéséből indult ki, de kár az, hogy Corneille-nek a barokkhoz való viszonyában komoly eredményhez jutni nem is igyekezett. Így könyve minden élénkségével az esztétizáló irodalomtörténészek sorába utalja őt, és számunkra csak azért bír fontossággal, mert tanújele a francia irodalomtörténet egy újabb keletű érdeklődésének. De ha a „baroque" bevonulna is ez irodalomtörténet szótárába, visszaélnünk nem szabad vele, és tisztában kell lennünk a különbségekkel, melyek azt más irodalmak barokkjától elválasztják.

Vedel, ki finom megfigyelőnek és mesteri jellemző-

nek bizonyult, a barokkot nem annyira Corneille-ben, mint inkább korában mutatta ki. Szépirodalmi hatásokra törekvő stílusával, mely Taine követőjének mutatja őt, feleleveníti előttünk a XVII. század első felének lázas légkörét. E jellemzés technikája gyakran a történelmi freskó pátosza felé hajlik, de Vedel, ki ismeri az ide vonatkozó legújabb irodalmat, az elszórt eredményeket szerencsésen tudja egységbe fogni. A képzőművészet, az irodalom, a társasági élet barokk vonásaira meggyőzően mutat rá, és a szó taine-i, vagy még inkább Sainte-Beuve-i értelmében idézi fel a kort, meggyőző, bár nemegyszer szemfényvesztő módon: hisz eljárása legtöbbször nem is *bizonyító*, hanem csak *értelmező*. Íme, elméletének vázlata, mellyel a kor összetételét magyarázza, barokk és klasszicizmus viszonyát meghatározni igyekszik: „A kor politikai és szellemi harcaival párhuzamosan, az ízlésben, valamint a képzeletben két ellentétes áramlatot figyelhetünk meg, melyeket elég bizonytalan módon barokk és klasszikus stílusnak nevezhetünk. Vannak áramlatok, melyek egyrészt a harcos nagyvilági főnemességnek, valamint a szabados bohém-rétegnek felelnek meg, másrészt viszont rokonok a jezsuitizmussal, valamint a megújult vallásos miszticizmussal. A barokk Itáliából és Spanyolországból behatoló ízlésbeli és képzeleti áramlatok ezek. De vannak olyanok is, melyek az antikvitásból és a nemzeti hagyományokból fakadtak, s ugyanakkor az új egyházhoz, valamint a monarchiához kapcsolódnak; ezeket főleg a hivatalnoki réteg, az egyetem, valamint a harmadik rend karolja föl, mely utóbbi a társadalom legfontosabb részévé kezd válni. Az áramlatok néha egyesülnek is. Van egy stílus, melyet a szónokiság és a heroikus-tragikus feszültség egyaránt jellemez, akárcsak Corneille tragédiáit, melyek a barokk fantázia és a klasszikus fegyelem valóságos egyesülései." Ez idézet világo-

san mutatja, hogy Vedel, ha nem is új csapáson, de feltáratlan területek felé indul. A következőben, mikor ezt az elgondolást részletesen igazolni törekszik, az előtte tisztázott eredményekről vonja csak le a végső következtetést, amit a francia kutatók megtenni elmulasztottak. A XVII. század társadalmi élete, a preciozitás, az „honnête homme" ideálja mind adalék lesz a barokk és a klasszicizmus viszonyához. Vedel legérdekesebb megállapításai e társasági kultúra mérsékelő, klasszicizáló szerepére vonatkoznak. Barokk és klasszicizmus kölcsönösségét XIV. Lajos korának szalonja fejezi ki legteljesebben, a barokk lendületet, az érzelmi formák szélsőségét, a mozdulatok hangsúlyozottságát fegyelmezi a klasszicizmus. A barokk jellegű preciozitás, vagy helyesebben a szalonok társalgási tónusa előkészítik a talajt az akadémiai szótár és a *Remarques sur le Cid* számára. Az „honnête homme" maga is klasszikus ideál. Ha mélyebbre tekintene Vedel, észrevenné, hogy barokk és klasszicizmus kölcsönösen feltételezik egymást, a klasszicizmust csak a barokk tudja megvalósítani, és a klasszicizmus egész értékét, jelentőségét az a tény adja meg, hogy a barokkból nőtt ki. (Újból hangsúlyoznom kell, hogy mindez csak a francia irodalomra áll ilyen értelemben.)

Ez a klasszicizmus több, mint antik formák és hagyományok kultusza; éppen a barokk jelleg őrzi meg klasszikus mivoltát, és e tényező elhalása eredményezi azt, hogy ez irány a XVIII. században *klasszicizálássá* süllyed. Kár, hogy az a szempont, melyet Vedel a kor ábrázolásánál érvényesített, nem vált az egész műben uralkodóvá. A szerző szándékai egészen más irányúak: elsősorban esztétikai méltatást akar adni. Azok a képességei, melyek már a bevezetésben érvényesültek, itt sokkal tágabb teret kapnak. Finom megfigyelésekkel és értékes ötletekkel találkozunk

itt, melyek külön egy-egy tanulmány kiinduló pontját képezhetnék. Sajnos, ezek az erények csak a részletekben tudnak érvényesülni. Feladata inkább kritikai, mint tudományos, és ezért erősen elemző jellegű; módszerének előnyeit nagyrészt az „explication de textes" javára írhatjuk, mely egész rejtett és ritka szépségeket tud megcsillantani előttünk, de szintézist, átfogó ívelést nem tud elérni. Az esszé szűkebb keretei közt jobban érvényesült volna mondanivalója, mint e könyv tágra szabott méreteiben, melyek elsősorban a szerkezet irányító, magyarázó támaszát nélkülözik. A szerző túlságosan belehelyezkedik a kommentáló szerepébe, és könyvén keresztül nem érezzük az elv összetartó folytonosságát.

Nem szabad azonban megfeledkeznünk azokról a részletekről, azokról a megfigyelésekről, melyek lehetőséget adnak új kutatásokhoz, vagy legalábbis a kritikus intuicióját bizonyítják. Corneille líraiságának vizsgálatánál igen helyesen mutat rá az alexandrin és a retorika tompító, merevítő szerepére, tehát arra, hogy a forma hideg tisztaságában és ésszerűségében elvész a költői közvetlenség. A corneille-i hősök lélektanának kialakulására a jezsuita retorika volt mély hatással, e tételt általánosabb formában Mornet is kimondotta már. Kár, hogy a barokk problémáját Corneille művére, művészi alkatára és stílusára nem tudta kiterjeszteni. E hiány a bevezető rész, a korfestés ígéretei után csak erősebben érezhető. A végső tanulság azonban, melyet kutatásaiból levon, kétségtelen érvényességű, és sajnálhatjuk, hogy a mű maga nem tudta azt elég szélesen kifejteni és előkészíteni.

Ugyanezek az erények és hibák jellemzik a kötet második, kisebb tanulmányát, a Molière-ről szólót, mely még felépítésében is minden ötlet nélkül a darabok sorrendjéhez ragaszkodik: a szövegkifejtés módszere itt már telje-

sen szembeötlő. Ha érdeme is a barokk szempontjának érvényesítése, szemére kell vetnünk, hogy az adódó kérdések sorát végigvezetni nem tudta, a megkezdett úton nem haladt tovább. Corneille és Molière megértésénél központi probléma a barokk és klasszicizmus viszonyának, együttességének vizsgálata, Vedel azonban csak a barokkból indult ki, és a klasszicizmus tényezőjére nem helyezett súlyt.

Egész más jellegű, de ugyane kérdéshez csatlakozik *Pierre Mélèse* tézise: *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV. (1659—1715). Paris, Droz 1934.* Fontos kérdést dolgoz ki a szerző, és művének értékét még a kutatás körülményeinek nehézsége is növeli. A XVII. századdal foglalkozók ugyanis nemcsak a források hiánya miatt panaszkodhatnak (a XVIII. század sokkal gazdagabb anyagot nyújt), hanem a segédeszközök tökéletlensége miatt is. Még bibliográfiájuk sincsen, mert Lanson művét hiányossága és utalásainak pontatlansága miatt alig lehet használni. Mélèse könyve nemcsak bibliográfiájával, hanem újonnan feltárt anyagával és közléseivel is a korral foglalkozók fontos támasza lesz. Műve egyrészt művelődéstörténeti jelentőségű, másrészt pedig az irodalmi élet kialakulásához nyújt adalékokat. Kortársak feljegyzéseiből, naplókból, levelezésekből, gazette-ekből szedte össze anyagát. Egyrészt a színtársulatok élete érdekli, másrészt a szerzőké és színészeké. A szerzőkkel kapcsolatban magánéletük és közszereplésük visszhangját kutatja a kortársaknál, valamint a kritika véleményét (ez utóbbit négy rétegből vonja ki: a sajtó, a „gens de lettres", a riválisok és a „gens du monde" bírálataiból.) A színészek és a közönség helyzetének vizsgálata után még egy nagy színháztörténeti áttekintést kapunk, mely szintén az egykorú újságokra és bírálatokra támaszkodik.

Mélèse adatai nélkülözhetetlenek a klasszicizmus mérlegének megállapításánál. Könyve nagyon is világosan mutatja, hogy a klasszicizmus kora mennyire nem vallotta magát klasszikusnak, és hogy Corneille és Molière, de főként Racine művészetét csak egy igen kicsiny, arisztokratikus kör ismerte el. A klasszikus törekvések elszigetelt volta igen fontos körülmény, és e tények részletes kimutatása módosítani fogja az e századról alkotott előítéleteket. Többen is felhívták már a figyelmet a klasszicizmus szigorúan udvari, hivatalos jellegére, de így, a tények vizsgálatában, ez általános megállapítás súlyát és jelentőségét jobban érezzük. A kor diszkréciójával magyarázhatjuk azt a csekély érdeklődést, mely az írók magánélete iránt megnyilvánult, bár feltűnő, hogy még a Corneille-re vonatkozó gyér értesülések mellett is milyen kevés jut Racine-ra. Az udvaroncok hidegen és lenézéssel emlékeznek meg a nagy szerzőkről. Molière inkább állítólagos botrányai és triviális vígjátékai révén ismeretes. Racine nekrológja pedig nem a színműírót, hanem az udvari méltóságot parentálja. Molière halála nagyobb feltűnést kelt, mint akár Corneille-é, akár Racine-é. Még feltűnőbb a kritikában a Racine-nal szemben megnyilvánuló közöny, bár Molière is hasonló sorsra jut. Abbé de Pure az *Andromaque* és a *Misanthrope* szerzőit csak a kortársak sorában említi, anélkül, hogy kiemelné őket. Chapuzeau nem is említi Racine-t, mikor a fontosabb szerzőkről ír, csak 1674-ben látjuk egyszer nevét a másodrangú szerzők között. Nyilvánvaló, hogy egyedül a királyi kegynek köszönhette helyzetét.

A janzenizmus témakörét, mely kétségtelenül a „legdivatosabbak" közé tartozik *Paule Réguron: Les origines du mouvement antijanséniste et l'évolution de Pascal des „Provinciales" aux „Pensées"*. Grenoble, 1934 — című tézise érinti. A szerző ki akarja egészíteni a janzenizmusra vo-

natkozó eddigi kutatásokat. A kérdést nem a janzenizmus, hanem az antijanzenizmus szempontjából veti fel, az ellenzék álláspontjának ismertetésével igyekszik a lényeghez férkőzni. Ami a janzenizmus felé hajló Sainte-Beuve művében nem domborodhatott ki eléggé, azt igyekszik most Réguron hangsúlyozni. De nem csupán a vita részletei kapnak új értelmet, nem csupán az érvek és ellenérvek helyessége válik kétségessé, hanem a szereplők és elsősorban Pascal arca nyer új megvilágítást. Az antijanzenista Pascal képét akarja a szerző valószínűvé rajzolni, és törekvése csak annál is inkább üdvös, mert a nagy egyéniségekkel szemben sokszorosan káros az egy szempontból való bemutatás. Bármennyire mélyek is Descartes szabadakarat-elméletére és a jezsuita kazuisztikára vonatkozó fejtegetései, a mű első része kevesebbet ad, mint amennyit a címe ígér. Hiányzik a műből az összetartó eszmei gerinc, és, ha a felépítést tekintjük, a katolikus és protestáns szellem ellentéte, a szabadakarat janzenista és cartesiánus értelmezése, Szalézi Szent Ferenc és „Monsieur" Vincent szerepének vizsgálata, valamint Pascal fejlődésének kétségkívül mesteri képe mögött nem találjuk meg a szükségszerűséget. Ugyanazt a kifogást emelhetjük itt, mint Vedelnél: a túlságosan elemző beállítottságot. E módszer igen sok érzéket kíván, és az irodalomtörténészt csaknem művészi feladatok elé állítja, de végzetesen statikus jellegű. E módszer keretein belül a szerző nemegyszer mesterien jár el, így például az említett descartes-i elmélet változatainak feltüntetésében, a *Méditations,* a *Principes* és a *Traité des passions* állomásain keresztül. Szalézi Ferencről és Paulai Vincéről adott jellemzései érdekességük ellenére sem járulnak hozzá az alapkérdés kibontakozásához, a jezsuita felfogás tárgyalásánál pedig ismételnünk kell azt, ami az egész műre is érvényes egyébként, hogy a szerző szándé-

kai túlságosan az ismertetés felé hajlanak, a közvetítést, a magyarázást vallják céljuknak.

Végül a szövegkiadások közül meg kell még emlékeznünk *Diderot: Supplément au voyage de Bougainville*-jéről, *Gilbert Chinard* bevezető tanulmányával. (Paris, Droz 1935.) A *Supplément*-t a leningrádi állami könyvtárban talált Diderot-kéziratok alapján közli a kiadó. E kézirat másolatnak látszik, de valószínűleg Diderot felügyelete alatt készült. A stílusbeli hibák kevésbé kidolgozott, tehát az eredetihez közelebb álló változatra engednek következtetni. A kiadás értékét valójában Chinard pompás tanulmánya adja meg. Egyrészt az eszmei előzményeket, a *Mirage Océanien* és a *Terres Australes* legendájának kialakulását vizsgálja, majd a történelmi vonatkozásokat ismerteti részletesen: így elsősorban Bougainville utazását, és kitér a bennszülött Aotourou epizódjára, kit a nagy utazó elhoz magával Párizsba, kapóra a filozófus kortársaknak. A *Supplément* filozófiájának elemzése után eszmetörténeti áttekintést ad, és kijelöli Diderot művének helyét az egzotizmus fejlődésében. Minket különösen az utóbbi rész érdekel. A *Supplément* a XVIII. század naturalista filozófiájának legteljesebb kifejezése. Diderot a *primitivisme hédonique* felé látszik hajlani (Lovejoy és Boas definíciói szerint a szerző is *primitivisme rude* és *primitivisme hédonique* közt tesz különbséget). Bougainville útleírása es egyéb elbeszélések alapján ismerve Tahiti nemi erkölcseit. ezeket helyezi szembe korának elfajult szokásaival és elveivel. Diderot hedonista morállal akarja a keresztény felfogást helyettesíteni: e morálban a test és lélek veszedelmes antitézise is feloldódik, és a törvény megszűntével megszűnik az elfajulás, a nemiség elveszti bűnös jellegét. A *Supplément* Rousseau *Discours sur l'inégalité*jét egészíti ki. Tahiti példáját hozza fel Diderot, mikor a második

Discours-ban felmerülő hipotéziseket igazolni akarja. A nemi erkölcsről alkotott felfogás merészségben az Enciklopédiát jóval felülmúlja, hisz természetesnek találja a vérfertőzést. A *Supplément* mégsem tekinthető cinikus paradoxonnak, mert a tahitii állapotok rajzával a házasság körüli visszaéléseket, ez intézmény visszásságait és igazságtalanságait helyezi szembe. Polly Barker epizódjában pedig egyenesen megtámad bizonyos erkölcsi előítéleteket; Diderot itt a XIX. század âpôtres de la pitié sociale-jainak előfutárja. De nemcsak ebben a morális vonatkozásban, hanem filozófiai téren is előkészítője Auguste Comte korának. A *Supplément* filozófiája ott lesz építővé, ahol a jó és rossz problémáját igyekszik megoldani. Diderot és Condillac szerint az ember eredetileg se nem rossz, se nem jó, és csak akkor lesz szerencsétlenné, mikor a külső körülmények révén önmagával jut ellentétbe. A *Supplément* nagy tanulsága szerint, mely itt épp Tahiti erkölcseiből adódik, fel kell szabadulnunk az előítéletek alól, és meg kell ismernünk legbensőbb természetünket. A morál így minden metafizikától megszabadított, tiszta tudománnyá válnék. E felfogás, mely Diderot egész csoportjának nézeteit összegezi, felelevenedik Auguste Comte-nál, és a szociológia forrásává válik.

Igen fontos állomás a *Supplément* a Mirage Océanien legendájának kialakulásában. A *Voyage de Bougainville* óta a „primitivisme héroïque" és a „primitivisme hédonique" közti különbségek sokkal érezhetőbbekké válnak. Az elsőt Észak-Amerika termeli ki, és ehhez az elképzeléshez csatlakozik Chateaubriand is. A Mirage Océanien elemei a XVIII. század végétől meg voltak határozva; kialakulásukban ihlető szerepe van Tahitinak: a *természetes ember* legendáját is e sziget teremti meg. A kegyetlenkedések se tudták megtörni e legenda hatását, és Bougainville-től

Gauguinig mindenki a Nouvelle Cythère-t látja e földön. A *Supplément* felfogása, a szerelem fiziológiai értelmezése Maupassant-ig, Zoláig, Schopenhauerig hat ki, és feltalálható D. H. Lawrence álláspontjában, aki nem hajlandó bizonyos cselekedeteknek erkölcsi vonatkozásokat tulajdonítani. Csatoljuk még e sorhoz *Giraudoux: Supplément au voyage de Cook*ját, mely, ha nem is felfogásban, de formailag, sőt néhol szövegileg is Diderot csillogó, merész művéből merített ösztönzést.

A filozófiai és irodalomtörténeti kereteken kívül még egy magasabb, emberibb problémakörbe is beállítja Chinard a *Supplément*-t, mint a „Homo duplex" elvének tagadását. A kettősség, test és lélek bűnös kettőssége azonban Chateaubriand-ban új kifejezőt kap.

Chinard tanulmánya nemcsak a *Supplément* hátterét igyekezett tisztázni, hanem a belőle leágazó kérdéseket is. Kár, hogy az egzotizmus és primitivizmus neves kutatója nem vetette fel a preromantika nagyon is kínálkozó szempontját, és nem tárt ezáltal új távlatot a mű mögé, a *Supplément* jelentőségét e fogalom világítaná meg legjobban.

Kosta Loukovitch könyve *(L'évolution de la tragédie religieuse en France)*, összefoglalás akar lenni, és az eddigi részlettanulmányok alapjában *(Lanson, Lebègue és Lancaster* kutatásai jönnek itt főleg számításba) a vallásos tragédia fejlődését és hanyatlását vázolja fel. Kissé bizonytalanok e műfaj határai és Loukovitch meghatározása, mely a vallásos szellem meglétét tekinti egyedüli kritériumnak, csak megerősít minket abban az érzésünkben, hogy nem egy hagyományos autonóm műfajjal állunk itt szemben. A szerző a *tragédie biblique* és a *tragédie chrétienne* keretein belül igyekszik kimutatni a fejlődés folytonosságát. A *tragédie biblique* inkább protestáns és humanista hajtás, míg a másik jellegzetesen katolikus műfaj. Loukovitch a kor vallási

áramlataira apellál, mikor a kettőt egymással szembe állítja: az egyik a Predestináció, a másik a Kegyelem drámája, vetületeként a janzenizmus és a molinizmus ellentétének. A bibliai tragédia Du Ryer *Saul*jával és még inkább Racine *Athalie*-jával éri el virágzásának tetőpontját, míg a másik Corneille *Polyeucte*-jében teljesedik ki, melyet Loukovitch a *kegyelem tragédiájaként* állít elénk. A vallásos tragédia belső kapcsolatban áll az 1637—41-es évek közt előtörő misztikus szellemmel és megújhodó vallásossággal; gyors hanyatlásának oka pedig abban a kényszerhelyzetben rejlik, mely a természetfölötti motívumokon épülő vallási témát a klasszikus dráma lélektani keretei közé szorítja. Szerencsés gondolat volt a *Polyeucte* és az *Athalie* mögött a molinizmus és a janzenizmus ellentétét keresni, és Loukovitch hasonló biztonsággal csoportosítja egész anyagának motívumait (Corneille viszonya Port-Royallal, a Compagnie de Saint Sacrament-nal, és az egész műfaj misztikai, teológiai hátterének felvazolása megannyi fontos adalék és eredmény!), de a mű ellen itt-ott módszertani kifogásokat tehetnénk. A vallásos tragédia, illetve annak két hajtása nem immanens forma, hanem időleges irodalmi jelenség, és reálisan csak bizonyos vallási mozgalmak függvényeként tárgyalható. Loukovitch így is tesz Racine és Corneille esetében, de következetlen akkor, mikor a szerzőket egy műfaji fejlődés láncolatába akarja beállítani. A bibliai és a keresztény tragédia nem fejlődik folytonos módon, és a szerző Racine-t janzenizmusa révén oda tudja ugyan vonni a protestáns jellegű bibliai tragédiához, de nemigen boldogul a katolikus Du Ryer-vel. A keresztény tragédiánál még kevésbé lehet szó egységes fejlődésről; Loukovitch nem tudja áthidalni a *Polyeucte* előtti hézagokat, és fejlődési rendszerének mesterséges volta e merőben szórványos műfajnál csak még jobban

érezhetővé válik. A *Polyeucte*-öt említi a keresztény tragédia csúcspontjaként, de az utána következő szerzők műveit mégsem erre, hanem a jezsuita drámára kell visszavezetnie (megemlíthetjük, hogy a La Calprenède és Caussin *Herménigilde*-jei között felhozott szövegi egyezések nem meggyőzők). Loukovitch úgy állítja be a *Polyeucte*-öt, mint a jezsuita dráma hagyományainak egyenes folytatóját, ezzel szemben Corneille épp ebben a darabjában szakít a jezsuita ciceronianizmus stílusfelfogásával, mely a *Cid*-, *Horace*- és *Cinna*ban érvényesül leginkább. Mindezen egyenetlenségek a módszer rovására írandók. Loukovitch előtt elvégezték már az anyagszerű kutatás javát, úgyhogy ő egy magasabb, szintétikusabb szempontból foglalhatta össze az eredményeket. Loukovitch rendszerezése azonban nem merítette még ki az idevágó problémákat. A vallásos tragédia ugyanis egy, a klasszicizmus szellemétől lényegesen különböző inspirációra utal, s mintegy jelképezi számunkra azokat az ellentéteket, melyek a Grand Siècle látszólag oly egységes korképe alatt meghúzódnak. A racionalista klasszicizmus mellett egy misztikus irány él itten, szerves részeként a Racine-t megelőző preklasszikus kornak, ahova Corneille is tartozik, és amely az előbbinek sokban ellenlábasa. Az irodalomtörténetek mindig igyekeztek a XVII. századot a klasszicizmus címszava alá egyszerűsíteni. Nem volna tanulságosabb feltárni az ellentéteket, a különbözőségeket és rámutatni mindarra, ami *nem* klaszszikus a *klasszicizmus* századában?

BETEGSÉG ÉS KLASSZICIZMUS

(André Gide)

1

Ha igaz, hogy halálhírét hamisan költötték, ma épp hetvenöt éves: ám aggastyán voltában is jobban érdekel bennünket, mint nem csupán a francia, de a világirodalom bármelyik fiatalja, vagy érett és még sok meglepetést ígérő alkotója, s ha valakinek naplójegyzeteit türelmetlenül vágyunk olvashatni, úgy az övéit, épp az 1939 óta eltelt napokról. Mi a titka ennek a fiatalságnak? Minek köszönheti, hogy ma is éppoly szenvedélyesen mondanak neki ellent, vagy értenek vele egyet, mint 1905-ben, vagy a Barrèsszel folytatott vitái idején? Nincs egy sora, melyet fenntartás nélkül elfogadhatnánk, s egyiket sem tudjuk jóhiszeműen elvetni magunktól: néha azt hihetnők, nincs kora, s szelleme toronyőrként virraszt álmatlan éberséggel mindannyiunk helyett: *Zum Sehen geboren, Zum Schauen bestellt,* ahogyan a Faust második részéből idézi, a *Nourritures terrestres* egyik fejezetének homlokán. Ő maga tanácsolja és akarja, hogy elvessük magunktól. Könyvei gyanakvást és kételyt hagynak bennünk, de ezért csak hálásak lehetünk neki, aki biztonságot nyújtani soha

senkinek sem akart. Néha azt hisszük, ő jelképezi és foglalja össze mindazt, ami fontos és lényeges a francia lélekben — de Proust-ra, Saint-Simonra, Balzacra, vagy Rabelais-ra gondolva, csalódva érezzük, hogy a jelkép elégtelen, a sommázás pedig hiányos. Majd pedig nevelő, irányító szerepében próbálunk hinni, de mit nevelhetett másokban, aki minduntalan hűtlenné vált önmagához, s e hűtlenséget a legnagyobb erénynek tekintette? Hová irányíthatott az, aki elsőnek tagadta meg a hitvallásokat, melyekre tegnap esküdött? Ha viszont arra gyanakodtunk, hogy bújósdit játszik velünk, cinikus játékot, tévedésünkre kellett ébrednünk, mert kockázatosabban kiverekedett hitet senkinél sem láthattunk, mint őnála. Valahányszor feleslegesnek véltük már szerepét, s azt hittük, könyveit polcunk távolibb rekeszeibe tehetjük félre, mindig meglepett valami váratlan fordulattal, vallomással, hitvallással, mely nem csupán őt magát, de korunk egynémelyik időszerű kérdését is új megvilágításban mutatta.

Gide, az illanékony, a kezünk közül kisurranó Gide, ez a proteusi alkat, ez az örökké változó, fejlődő, újra és újra mintázódó szellem, egy bizonyos távlatból mégis mutat valami állandóságot, s jellemének kígyózó-kanyargó mintái között vissza-visszatérőket, melyek valamiféle ütemet, titkos lüktetést árulnak el, hogy belőlük az alkotóra, a gondolkodóra is következtethessünk. Az alkotó is, a gondolkodó is a moralisták sorába tartozik. Franciáknál éppen nem meglepő az ilyen hajlam: ez az irodalom elemző készségével, kíváncsiságával, humanista jellegével, s ez a költészet tisztaságában éppúgy, mint bűneiben, és lelkiismereti válságaiban: eredendően moralista. Sokkal keserűbb tudással és értesültséggel szemléli az embert, hogysem egyéb is lehetne. A franciák még hedonizmusukban is janzenisták kissé, s Manon Lescaut példája mutatja legin-

kább, hogy amit mi a gyönyör felmagasztosításának érzünk, az valójában a bűn visszariasztó, kijózanító képéül készült. A francia irodalom lényegét és tanítását leginkább egy olyan reflexió- és aforizmagyűjtemény fejezhetné ki, aminőhöz hasonlókat a XVII. század teremtett. Gide is csak abban különbözik bármelyik elődjétől vagy kortársától, hogy az erkölcsöt nem örökségként veszi át, s nem hajlamként akarja értékesíteni, hanem kínlódva, mélységes őszinteséggel éli és szüli újjá, hogy lerombolva, újból felépíteni próbálja. A dilettantizmus vádja, mellyel illetik bírálói, emiatt válik sokszor is helytállóvá. Aki az erkölcstelenségből is erkölcsöt akar formálni, az súlyosabb örökség ellen viaskodik, mint aki csak az ösztönök és gyönyörök boldog szabadságába vágyik kitörni belőle.

2

Gide moralista volta különös hangsúlyt nyer protestáns származása által. A gondtalan, nyugodt, nagypolgári környezet, melyben gyermekkorát tölti, a párizsi otthon, szemközt a Luxemburg-kert fáival, a művelt, érzékeny szülők és rokonok, a szellemi foglalkozás hosszú hagyománya a családban: mindez sajátos, melegágyi környezetet teremt a lelkiismeret kifinomultsága, a felelősségérzet, sőt az erkölcsi aggályosság számára. Ugyanakkor azonban olyan falakat is von a fiatal Gide köré, melyeket sohasem sikerül teljesen ledöntenie. De annál diadalmasabb eredmény minden kapu és ablak, melyet ezen a falon vág. A fiatal Gide tulajdonképp e gyengéd és szükségképp mesterséges légkör elleni lázadásban válik íróvá. A megkötöttség ellen lázad, s a megkötöttségek erkölcse ellen, melynek helyébe a mind teljesebb szabadság erkölcsét ké-

szül ültetni. A századvég túlzottan intellektuális, elvont, kissé levegőtlen irodalmiságából való kitörés Gide további fejlődésének első próbája és záloga is.

A fiatalkori művekben megnyilvánuló erőfeszítést álmélkodással figyelhetjük: álmélkodással és kétkedéssel — ez a nyugtalan szellem az intellektualizmusból kitörni is csak intellektuális utakon tud. Élni akar, holott az életnek csak képleteit ismeri, s gyönyört keres, holott a gyönyörnek csak elvontságában érezheti otthon magát. Ha most, pályájának csaknem a végén, e törekvés sikerét tekintjük, azt kell mondanunk, hogy Gide, az író, sohasem jutott el oda, ahová annyi változásában és megújhodásában vágyott — de Gide, az ember a művein túl elsősorban életét alkotó és alakító egyéniség, célját mégis elérte. A sikeres emberi kísérlet nem mindig sikeres íróilag is: Gide alkotásaiban zavaró, sőt csüggesztő módon maradt meg mindvégig valami e kísérlet kiszámítottságából, valami túlságos tisztaság, túlságosan elszánt példaszerűség. Az elvontságból, a mesterséges világból a valóságba, az élet gyönyörei közé vágyó szellem célját csak a belső izzás, a minduntalan megújuló ihlet, a „ferveur" állapotában érheti el, s az ösztönei sugallatát kereső, valójában azonban oly kevéssé ösztönös Gide ezt a célt csak szüntelen megújuló válságok, megrázkódtatások, kegyetlen viaskodások árán érheti el.

A világ, amelyben él, nem igaz és nem is élő: a pőre gondolat, a szigorú spekuláció, a vegytiszta intellektualizmus világa. Beteges világ, s csak betegség árán szabadulhat belőle. Vérszegény, satnya, törékeny testi és szellemi alkatból kell előcsalni ugyane tulajdonságok ellentéteit: a mindig friss és éber érzékenységet, az élet örömeinek egyformán hűséges és készséges elfogadását — betegségből az egészséget, mely épp a beteges tulajdonságokat változtatja

az egészség sugárzó jegyeivé. A szervezet, mely eladdig betegséggel, megrokkanással felelt az élet hideg vagy forró leheletére, most ugyanezeket mohó érzékenységgel fogadja — az érzékenység, mely romboló és halálos volt a betegségben, az egészségben alkotóvá, boldogítóvá válik.

E fejlődés útját rajzolja az *Immoraliste,* s eredményeit nyújtja a *Nourritures terrestres.* Gide-del az élet gyönyörűséget ugyanolyan betegség kívántatta meg, mint az *Immoraliste* hősével, Michellel. Ez a Michel egyébként szinte leplezetlenül marad meg mindvégig az író önarcképének, még azokban a jelenetekben is, ahol az arab fiúk arra a köztudatban annyira elterjedt „erkölcstelenségre" csábítják, melyről egyébként önéletrajzában, a *Si le grain ne meurt*-ben oly nyíltan és őszintén szól. Michel régi élete annyiban rokon Gide-ével, hogy az előbbi a tudomány elvontságában él, az utóbbi a gondolkodásában. Az életet egyikük sem ismeri: nem érdekli őket a világ, *érzéketlenek,* a szó betű szerinti értelmében: hiányzanak, visszafejlődtek, csökevényesekké váltak az érzékeik! Gide, valamint regénybeli önarcképe a betegség által nyerik vissza érzékeiket — és találják meg az érzékiség ama panteistának tetsző, önkívületi állapotát, melyben a levegővel, a fénnyel, a növényi, állati és emberi világgal, az élő természettel való minden kapcsolat a gyönyör forrásává válik. Ez a felajzottság, felcsigázottság, a test és a lélek ez örökös készenléte sokakban keltett félreértést. Így Curtius is, aki ugyan Gide-nek csak az első világháború előtt írt műveivel foglalkozik, valamiféle hedonizmust lát a betegségéből felépülő örökké friss vágyaiban és mindig megújuló boldogságában.

Ez azonban látszat csupán, s a félreértésre talán az újjászületett lélek himnuszi-lírai hangjai adhatnak okot. Mert a testi és szellemi betegségből való felépülés korsza-

káról az *Immoraliste*-tól és a *Nourritures*-től ugyancsak eltérő képet nyerünk, ha a *Si le grain ne meurt*-ben olvasunk rola, ebben a klasszikusan egyszerű, az önvallomások mentegetődző vagy önigazoló szándékától merőn idegen élettortenetben, melynek szigoru, regyelmezett tenyészléséhez exhibicionizmusnak árnyéka sem férkőzik. Az *Immoraliste* kívánatosabbnak, izgalmasabbnak mutatja a lábadozás és lázadás állapotát, mint az élettörténet, ami nem meglepő, hisz Gide újjászületése egyúttal lírai lényének megszületése is volt, s valami túlfűtött költészeté, mely később kiszikárodott, letisztult, megsűrűsödött, s puritán-klasszikus zeneiséggé vált, zeneiséggé, mely legnagyobb erényéül a világosságot, a bonyolult egyszerűséget ismerte el, s szűkmarkúan mérte a valaha oly bőkezűen pazarolt színeket, az emfázist, az óda dallamosságát. A gide-i klaszszicizmus szól a *Si le grain ne meurt*-ből — mi azonban most még sokkal kíváncsiabbak vagyunk e klasszicizmus talajára és előzményére: a betegségre, hogysem mellette tovább időzni ne akarnánk.

Gide lázadása a „factice", a mesterkélt, a betegesen elvont és élettelen élet elleni morális lázadás volt. Célja nem annyira a gyönyör, mint inkább valamiféle erény és hősiesség, mi több: *tamitás*, melyet, hogy hatékonnyá válhassék, épp annak kell elvetnie magától, akihez szól. „És most, Nathanael, vesd el könyvemet magadtól!... Vesd el könyvemet, és mondd azt magadban, hogy ez csak *egy* az ezernyi lehetőség közül, melyeket az élet kínál. Keresd meg a magadét! Amit más valaki ugyanúgy elvégezhetett volna, mint te: ne végezd el! Amit más ugyanolyan jól elmondhatott, mint te: ne mondd — s amit ugyanoly jól írhatott meg más, mint te: le ne írd! Csak olyasmihez ragaszkodjál magadban, amiről érzed, hogy másutt, mint benned, nem található, s teremtsd meg magadból türel-

metlenül vagy türelmesen: minden lények legpótolhatatlanabbikát!" Im, így szól a *Nourritures* Gide-je! Félreértés lenne a tanítást, melynek végső intelme így hangzik, hedonistának neveznünk!

Gyönyör és öröm voltaképp amaz erkölcs termékei, melyet ez az „erkölcstelen" lábadozása végén megteremt. A betegségtől akar távolodni, s a környezettől, mely ezt a betegséget istápolja. Érthető, hogy az elszakadást hirdeti, elszakadást a családtól s mindattól, amit már megszerettünk, megszoktunk, ahol már kényelmesen, otthonosan érezzük magunkat. És mégis, a fészkek, melyek a *Nourritures* tanítása szerint sohasem melegedhetnek meg gondolataink vagy vágyaink alatt, e sokszor váltogatott fészkek végül mégis a visszatérés, a hűség keltetői lesznek. Mert az öregedő Gide épp a *Nourritures terrestres*, az elszakadás, az új erkölcs, az új vágyak e fiatalkori himnusza elé írhatta egy későbbi kiadás bevezetőjében, hogy életének legfőbb erényét mégsem az állhatatlanságban, hanem a hűségben látja, a szív és gondolat hűségében, mely az embereknél oly ritka.

Gide megfoghatatlansága, változékonysága „proteusi" mivolta ilyen értelemben valóban hűség, épp magához a vágyhoz, az egyéniséghez. Ez a hűség azonban csak a legnagyobb hűtlenségek árán érhető el s örökös viaskodásban a tanokkal, melyek mindenkitől szilárdságot, önmegtartóztató állhatatosságot követelnek. Gide-et könnyen lehet emiatt dilettantizmussal vádolnunk, de nem feledhetjük, hogy ő sohasem a könnyelmű elszakadást hirdette, hanem önmagunk fájdalmas eltépését mindattól, amihez megszokásunkban és lustaságunkban még ragaszkodunk, ha az első érintkezés nyújtotta megújulást, felfrissülést és gyönyört már nem nyerhetjük el tőle.

De az elszakadások célja és értelme mégis az, hogy

közel kerüljön általuk valamihez. Úgy látszik, ez a közelség csak az eltávolodással érhető el, s a *Nourritures* Gide-je, ha mástól nem, legalább tegnapi önmagától távolodik, hogy minden reggel új emberként ébredjen a világra. Sokan érezték e tudatosság és önfegyelem miatt mesterségesnek, „lombikszerűnek" Gide művészetét, holott az épp a tudatosság, az értelem ellenőrzésének jóvoltából jut el az öntudatlansághoz, a spontánsághoz. Ennek az értelemnek fegyelme résen volt ott is, ahol fegyelmetlenséget hirdetett, helyesebben: a szokványos fegyelemtől, az ösztönök lanyha pangásától való szabadulást.

Gide látszólagos hedonizmusa inkább aszkétaságnak tetszhetik, ha azokat a lapokat olvassuk, melyek a *Nourritures*-ben valójában a „dénuement" apológiái. „Méltánytalannak éreztem, hogy valakit is jobban szeressek a többieknél; mindenkié akartam maradni, s ezért senkinek sem adtam oda magam." Ez az oda nem adás, ez az elszakadás, lélek és érzékek e teljes függetlensége változik majd később Gide kommunista korszakában a kötelesség alázatos vállalásává. A léleknek először fel kell szabadulnia, mielőtt bármiféle feladat és szolgálat kötelékeit vállalhatná: íme a tanítás, melyet a Gide után következő nemzedék leghívebben megfogadott, s önmagára találásában legbőségesebben tudott kamatoztatni. „E varázsos reggel, e pára s e fény, a levegős frisseség, s egész lényed lüktetése mennyivel nagyobb gyönyört szülhetne benned, ha még inkább oda tudnád adni magad neki. Azt hiszed, övé vagy, de lényed legjava be van börtönözve; feleséged, gyermekeid, könyveid, munkád lefoglalnak, s megfosztanak Istentől."

A fiatal Gide előtt hová vezethettek élet és irodalom „kitaposott" ösvényei, melyekhez minél előbb hűtlenné igyekezett válni? Az előbbi a századvég realista, lélekelemző regényének szabványába — a másik, az irodalmár polgárivadék munkás, kissé elvont, vajmi kevéssé izgalmas és fordulatos napirendjének szürkeségébe. Az élet, az erkölcs útját ismerjük már, s ezzel párhuzamosan kígyózik az irodalomé is. Korai alkotásaiban előszeretettel választja műveinek formájául — ismét csak a kötelékek ellen lázadón — azt a *kötetlen,* bizarr, látszatra könnyelmű és öncélúan játékos műfajt, melyet „sotie"-nak keresztel, s melyből csak később tér meg az „igazi" regényformához, de csak azért, hogy a „tiszta regényt" teremtse meg. Nem szabad azt hinnünk, hogy Gide a „sotie", vagy a tanító jellegű „traité" műfajában a könnyebb kerülőt, a „tágabb kaput" választotta: a *Faux-monnayeurs* előtt írt regényszerű művek, a récit-k, a leghagyományosabb francia elbeszélő műfaj törvényeinek engedelmeskednek, s ugyanolyan szenvedéllyel ragadják meg a valóságot, amily hevesen lökték el a sotie-k azt maguktól. A fiatal Gide előtt csak kitaposott ösvények nyíltak, ezért vágott neki a bozótnak, még ha tudta is, hogy idővel visszakanyarodik a gyalogútra, igaz ugyan, hogy a kevesek útjára, mely a „szűk kapu" felé vezet. A modorosságig játékos, formabontó művek mellett például a *Symphonie pastorale,* a *Porte étroite* s maga az *Immoraliste* is a francia regény évszázados, klasszikusan konvencionális eszközeivel épít: levelek, naplók, XVIII. századi ízű lélektani helyzetek tanúskodnak arról, hogy ez az újító az újban is tud a régihez, de a régiben is az újhoz, a forradalmihoz ragaszkodni.

Gide fiatalkori művei, ezek a ma már nagyobbrészt

fakuló írások, inkább csak fejtegetik a tant, ahelyett, hogy annak gyümölcseit nyújtanák. Valójában a nagy áttörésnek, az élethez való eljutásnak kevés nyomát leljük bennük. Divatos szólással élve: Gide „nyersanyag-készlete" elég szegényes — de az, amit ebből a szűkös anyagból: az életnek beteges, nemegyszer visszataszító jelenségeiből megteremt, az: a gazdaságosság, a klasszikus szerkesztésépítés csodája. Belterjes gazdálkodó: talpalatnyi kertjéből több hasznot húz, mint sok holdas birtokaikból kortársai.

Valamennyi regényével nyugtalanít, nemegyszer visszariaszt, van ezekben az alkotásokban valami ijesztően természetellenes, tökéletességükben valami talányos és baljós. Talán éppen azért, mivel a szenvedélyek, melyek akár a *Symphonie pastorale*, akár a *Porte étroite*, sőt az *Immoraliste* anyagát alkotják, nagyon is tiszták, nagyon is mentesek a salaktól, mely egy kevésbé gazdaságos vegykonyhában, kevésbé céltudatos mester keze alatt rajtuk maradhatott volna — hibául ugyan, de megnyugtató gyarlóságul is. Gide a roman pure-t már jóval a *Faux-monnayeurs* előtt meg akarta valósítani, de úgy látszik, neki származott legkevesebb haszna belőle. Nevelő hatása már sokkalta nyilvánvalóbb: Roger Martin du Gard *A Thibault családját* Gide példája nélkül el sem képzelhetjük, s itt tanúi lehetünk annak, hogy a tanítvány alkothat nagyobbat mesterénél.

Ezeknek a regényeknek általában valami túlságos átlátszóságot, sőt sápadtságot, üvegszerűséget rónak fel hibájukul, illetve sajátságukul. Nagyon is kézenfekvő itt a Racine-nal való összehasonlítás, s ezt kevesen mulasztották el. A hasonlat találó és helyes: Gide-nél, akárcsak Racine-nál, az a legnehezebben megközelíthető, ami a legtisztább és legvilágosabb; gyakorlatlan szem jelentéktelenséget lát egyszerűségükben, önfegyelmükben — gazdaságosságuk-

ban pedig szegénységet. Mindketten túlságosan franciák ahhoz, hogy igen alapos francia műveltség, vagy a franciával nagyon rokon hajlam és ízlés nélkül őszintén élvezhessük őket. Alakjaikban az élet színességét, bőséget, változatosságát keresik, holott azok csak a bűn, a szenvedély, a sóvárgás, a kepmutatás, az erkölcstelenség — vagy a fiatal mohóság, a serdülő báj, az érzékenység, az áldozatkész jóság tiszta mintai. Hiányzik belőlük minden felesleges. Csak azokat a mozdulatokat végzik, melyekre elengedhetetlenül szükségük van, szűkszavúak — vagy inkább: az író szűkszavú helyettük —, pillanatra sem térnek el feladatuktól, hogy sorsukat, végzetüket beteljesítsék. Az ábrázolás írói fegyelme bűnök és erények fegyelmévé változik a meghasonlott lelkipásztorban, az arab fiúk mellett gyogyulást találó betegben, a szerelmesétől elhagyott lányban; ez a fegyelem azonban nem csupán élesíti, de szűkíti is a körvonalakat, ritkítja a levegőt, eltünteti a háttérből a környezetet. Racine színpada nem szorul rá a kulisszákra, Gide regényei nem ismerik a szereplők külsejének leírását, s magára a környezetre is csak szűkszavú célzások utalnak.

Wilde-ről írja Gide, hogy tehetségének legértékesebb részét s a legérdekesebbet is, épp műveitől vonta meg. Wilde igazi nagysága csak a vele való együttlétben mutatkozott meg, társalgásában s azokban a színes mesékben, melyekben mintegy szétszórta magát, betűk helyett szavakra bízván igazán lényeges mondanivalóit. Gide regényeit vagy regényszerű írásait olvasva is, azt kell éreznünk, hogy írójuk jelentősége és nagysága nem bennük nyilatkozik meg. Mert még a *Faux-monnayeurs*, ez a vitatható részeiben is kétségtelen remek sem indokolhatja meg számunkra Gide óriási befolyását és vezető szerepét Franciaország s a harmincas évek Európájának szellemi életében. Ha az erőfeszítés nagyságát akarjuk könyveiben le-

mérni, az erőfeszítést, mellyel legelső kötelékeiből kirántotta magát, vagy amellyel első, formabontó, játékos kísérleteitől a klasszikus kötöttség felé távolodott, meg ez erőfeszítés eredményeit is keveselnünk kell, mert a nagy lázadás gyümölcseiből ezek a könyvek vajmi keveset nyújtanak. Inkább csak útját mutatják egy lélek fejlődésének, semmint e fejlődés eredményeit. Az *Immoraliste* csak a lázadás, az újjászületés *drámája,* de nem maga az újjászületett ember. A *Symphonie pastorale* pedig inkább csak spekulatív példa, a gide-i erkölcs ellenképe; hőse épp abban vétkes, amiben az *Immoraliste* Michelje „erényesnek" vélheti magát. A lelkipásztor evangéliumi érzelmekkel kendőzi vágyait, s a megtagadott evangéliumhoz ragaszkodik akkor is, mikor üdvözülésének egyedüli modja a menekülés lenne családjától, s mivel önmagát is ámította: az evangéliumtol. Michel hős, a lelkipásztor pedig gyava és szerencsétlen. Méltán érezheti szívét a sivatagnál szárazabbnak!

De hol ezekben a könyvekben az életnek az a teljessége, az a himnuszi elragadottság, az érzékeknek az a mámora, melyről a *Nourritures terrestres* ad számot? Azt hihetnők, az ígért megújhodás nem teljesedett be, s az író lecsillapodva, megenyhülten egyességet kötött mindazzal, amit el akart vetni magától! Tévednenk, ha ezt hinnők! Gide méltán mondhatta el öregkorában, hogy amit tervezett és elképzelt, a művet megvalósította. Ez az intellektus valóban fel tudta szívni magába az életnek amaz erőit, melyeknek hiánya lázadásra indította, valóban meg tudta őrizni a szív és a gondolat hűségét. Egyre bővült, gazdagodott, bonyolultságát egyre inkább leegyszerűsítette. Regényeinek klasszikus szűkszavúságát, gazdaságosságát, egyszerűségét csak akkor tudjuk igazán méltányoln , ha a bonyolult alkatra gondolunk, aki mögöttük rejtőzött. Ezt a

bonyolultságot Gide sohasem tekintette erénynek: inkább szabadulni igyekezett tőle, semmint hiún ápolni, tenyészteni.

A *Nourritures terrestres* Gide-jének továbbfejlődéséről nem regényei, hanem naplói tanúskodnak. Ezek a naplók mutatják az irányt, mely a lázadásból, az ösztönök felszabadításának látszólagos hedonizmusából inkább valami puritánság, a lelkiismeret kifinomulása s a társadalmi felelősségérzet felé vezetett. Gide életműve csonka és tökéletlen lenne e naplók nélkül: általuk nem is annyira a *műre*, mint inkább magára az *életre* terelődik kíváncsiságunk, s ez az élet nagyobb meglepetésekkel szolgál a legmeglepőbb műveknél is. Helyes irány, mivel Gide válsága a puszta alkotásban sohasem oldódhatott volna meg. Ami talán ismét csak dilettáns voltát bizonyítja, de az ilyen dilettantizmus bizonnyal magasabbrendű bármiféle céhszerűségnél.

5

Fegyelmével, szigorával s még a hedonizmusban is megnyilvánuló aszkétaságával Gide csak a klasszicizmusához érkezhetett el. Ez a klasszicizmus azonban megkívanja a kerülő utakat, melyek hozzá vezettek, megkívánja a formabontó múltat, a frivol játékosságot, s magának a klasszicizmus elvének egykori tagadását. A klasszicizmusba csak belenőni, belefejlődni lehet, nem pedig beleszületni. Gide fiatalkori kereséseit az irodalom puritánjai ma bizonyára modorosságnak, frivolságnak neveznék, pedig a valódi és őszinte hangnak csak ez lehet az ára. Baudelaire verssora, melyből Gide az *alkotás* ismérveit olvassa ki, valójában a klasszikus mű meghatározását nyújtja: „*Ordre et*

beauté, luxe, calme et volupté". Ilyen klasszicizmus méltó befejezése a fiatalkor elragadtatott himnuszainak!

Gide fejlődésének jelképes mutatója a tékozló fiú parabolája, mely immár nem csupán a lázadás, de a megtérés értelmét fedi fel, s mintegy előre mutat az útra, melyre Gide csupán utolsó korszakában jutott el. Ez az út az irodalomban: a klasszicizmusé — az életben pedig, valamivel később: az emberi közösség, a közösségi lelkiismeret és felelősségérzet vállalásáé. E művet — talányos párbeszédeivel, melyeket a megtért folytat atyjával, bátyjával, anyjával és öccsével, s melyből sokan Gide „megtérését" vélték kiolvashatni ahhoz az Egyházhoz, melyben az Atya szelíd, helytartója (az idősebbik testvér) pedig szemrehányó megbocsátással fogadják vissza a tékozlót —, Gide e talán legtökéletesebb alkotását méltán helyezhetjük mérföldkőként az útkereszteződésre, ahol rövid pihenőt tart a lábadozásból felgyógyult, mielőtt tovább haladna, nyugvásban a nyugtalanságot, nyugtalanságban a megnyugvást keresőn. Mert megpihennie még a felépülés öröménél, a visszanyert világ gyönyörteli látványánál sem szabad.

A tékozló fiú paraboláját Gide megtoldotta a maga tanításával, óvatosan ügyelve arra, hogy a jelkép túlságosan is átlátszóvá váljék. A középső fiút az ismeretlen gyönyörök vágya vitte el a túlságosan szűk atyai házból, vissza azonban a szomjúság, a vágy szeretetét hozta magával. Látszatra a csalódás, az elfáradás kényszerítette hazatérésre, de talán a rend vágya is, s nem egyedül a nyomor, hanem sokkal inkább egyféle felismerés, az atya iránti szeretet felismerése. De igazán csak a kalandot kereste volna? Gide túlságosan komoly és hugenotta ahhoz, hogy akár Natahnaelt, akár a tékozlót *csupán* a kaland keresésére bocsássa útnak — habár Ménalque, az *Immoraliste* nagy kísértője kalandornak tetszik első pillantásra —, idő-

vel azonban inkább az „élettelen élet", a „mesterséges világ", a biztonság és kényelem ellenségének. A tékozló nem csupán keserűséget és rezignációt hoz magával az atyai házba, melyet a dombról alkonyatkor megpillant, hanem a „dénuement", a kifosztottság, a nélkülözés szeretetét is, amikor pedig öccsét az általa már megjárt útra küldi, nem tudhatjuk, vajon teli vagy üres kezű jövőt kíván-e neki? Amit az *Immoraliste*-ban és a *Nourritures*-ben még himnusznak és lírának éreztünk, az itt, a tékozló párbeszédében, atyjával, tragikussá változik:

„— Takarékos szüleid hát ezért finomítottak ki benned ennyi erényt?

— Talán, hogy szebb lánggal égjek, új hévben felgyúlva!

— Gondolj arra a tiszta lángra, melyet Mózes látott a csipkebokron: ragyogott, anélkül, hogy emésztett volna!

— Az emésztő szerelmet is megismertem!

— A szerelem, melyre én akarlak megtanítani, felfrissít. S ily rövid idő múltán mid maradt meg, tékozló fiú?

— A gyönyörök emléke.

— S a kifosztottság érzése, nyomukban.

— Épp a kifosztottságban éreztem magam közel hozzád, Atyám.

— Hát csak a nyomor tudott hozzám visszaűzni?

— Nem tudom, nem tudom; a sivatag perzselésében szerettem meg leginkább szomjamat."

De később, mikor az anyjával váltott szavakat olvassuk, a beváltatlan maradt reményeken, a fáradságon és a nyomoron kívül más okokat is megismerünk, melyek a tékozlót visszatérítették, vagy legalábbis kibékítették visszatértével. Nem különbözni akar ezentúl övéitől, hanem hasonlítani hozzájuk, s óvni, gondozni vagyonukat. A tékozló megtérése: megdicsőülés, koszorú és bíborköntös: íme, ha-

sonlóképp dicsőül meg Gide is a klasszicizmusban, a letisztulásban, annyi tékozló vándorút és kóborlás után, egyéniségének bonyolult hajlamai közül szabadulva. De még ez a maradás, ez a letelepedés is kétértelmű, kettős értékű lesz Gide-nél, vagy legalábbis a parabolában: a tékozló fél kezével az ajtófát fogja, melytől nem akar többé elválni, másikkal megmutatja az éjszakában az utat öccsének. Mikor szökési szándékát megtudja, így szól hozzá:

„— Hogyan! Ami nekem nem sikerül, azt te megkísérled?

— Te törtél nekem utat, s rád gondolva, szilárd maradok majd!

— Az én dolgom, hogy csodáljalak, a tiéd, hogy elfelejtsél. Mit viszel magaddal?

— Jól tudod, hogy mint legfiatalabbnak, nem lehet részem az örökségben. Üres kézzel távozom.

— Jobb is így!

— Testvérem... — (s a gyermek, ki felkelt ágyából, átöleli a tékozló nyakát karjával, mely ugyanolyan lágy, mint a hangja) — Jöjj velem!

— Hagyjál! Hagyjál! Itt maradok, hogy anyánkat vigasztaljam. Nélkülem merészebb leszel. De most már itt az idő! Sápad az ég. Távozzál nesztelen. Rajta! Csókolj meg: reményeimet viszed magaddal! Légy erős: felejts el minket; felejts el engem. Bárcsak ne jöhetnél vissza... Szállj le óvatosan. Én tartom a lámpát...

— Add kezed a kapuig!

— Ügyelj a pitvar lépcsőire!"

Koszorú, bíbor, s hely az atya jobbján, s mégis, a lázadó-árulo mozdulat, mellyel a hazatert fiú megmutatja öccsének az utat az éjszakaban, ez a talányos, nyugalmaban is nyugtalanító magatartás mindvegig jellemzi Gide klasszicizmusát.

Pedig látszatra úgy tetszhetik, hogy Gide későbbi korszakában — a *Faux-monnayeurs* korszakára gondolok — az erkölcsi elhivatottságot az irodalmi váltja fel. Gide-nek ezt a főművét érthetetlenül a „szürrealista", „formabontó" regények közt emlegették, holott ezekkel semmi közössége. Még csak formakeresőnek sem nevezhetjük, hisz a *Faux-monnayeurs* épp formát igyekszik legkevésbé újítani. Ugyan bizonyos, hogy szándékaihoz képest talán csalódást kelthet is — szándékai azonban a modern regény történelmében a legmerészebbek s legjelentősebbek. Az új angol irodalom különösen sokat köszönhet a *roman pure* elméletének, s ha a regénynek ez a fajtája nem valósult is meg mindeddig, még Gide oeuvre-jében sem, maga a terv, a gondolat ösztökélőn, ihletőn hathat tovább, amíg testet ölt valamikor — és leginkább valószínű, hogy a francia irodalomban fog testet ölteni.

A *Faux-monnayeurs* újsága éppen nem az, hogy Édouard, a regényíró naplót vezet magában a regényben a regényről, mely ily módon mintegy önmagában tükröződik — hanem inkább az, amit terveiről elárul. A modern regény kereső vágyait legtisztábban Gide fogalmazta meg, s Édouard gondolatmenetét a két világháború közötti korszak újító irodalmának kikristályosodott elméleteként fogadhatjuk el. Meglepetéssel látjuk, hogy a „játékos" és „szürrealista" jelzők, melyeket oly felületesen és felelőtlenül ajándékoznak oda e kor kereső és kísérletező irodal-

mának, Gide gondolataival összevetve, vajmi kevéssé jellemzőek.

„Talán épp azért, mivel valamennyi irodalmi műfaj közül — mondja Édouard — a regény a legszabadabb, a leginkább *lawless*... talán éppen ezért, e szabadság miatti félelemből (mert művészek, akik minduntalan a szabadság után áhítoznak, igen gyakran elvesztik fejüket, miheljt elnyerik e szabadságot) kapaszkodott a regény mindig oly riadtan a valóságba? És én nem csupán a francia regényről beszélek! Maga az angol és az orosz regény is, bármennyire felszabadult ugyan e kényszerétől, mégiscsak a hasonlatosság rabszolgájává válik. Az egyedüli fejlődés, melyre még kesz: hogy csak annál közelebb jusson a természeteshez! A regény sohasem ismerte a »körvonalak félelmetes erózióját«, melyről Nietzsche szól, de az életnek azt a szándékos kirekesztését sem, mely lehetővé tette a görög színpadi művek, vagy a XVII. századi francia tragédiák stílusának kialakulását. Vannak-e tökéletesebb és mélységesebben emberi művek ezeknél? De épp ez az, hogy nem egyéb módon mélységesek, csak emberien: nem kacérkodnak az emberiesség, vagy legalábbis a valóság látszatával. Műalkotások maradnak mindvégig!"

Gide regény-eszménye a racine-i eszményhez igazodik, s Édouard bevallja, hogy semmit sem csodál annyira az irodalomban, mint Mithridatesnek és fiainak beszélgetését: jól tudja, hogy soha apa és fiai így nem beszéltek egymással, és mégis, vagy talán épp ezért, valamennyi apa és fiú önmagára ismerhetne bennük. „Minden lélektani igazság részleges csupán, de az igazi művészet mindig általános. A probléma éppen az, hogy az általánost a részleges által fejezzük ki..."

A két világháború közötti kornak voltak rövid szakaszai, melyek a baudelaire-i *ordre et beauté, luxe, calme et*

volupté számára ideig-óráig melegágyat nyújthattak, s ha egyebütt nem is, legalább Franciaországban az egyensúly, a biztonság, sőt a boldogság olyan szerencsés pillanatainak lehettünk tanúi, melyek a Nagy Századra emlékeztettek, s felébreszthették a vágyat az ilyen csodálatosan teljes korok egyedül méltó művészete: a klasszicizmus iránt. Volt idő, mikor kiválasztott szellemek nálunk is az új klasszicizmus beköszöntését várták. Mondanunk sem kell: nem soká! A nyugalom és biztonság rövid volt és látszólagos, a klasszicizmus felragyogó napját elborították a kor felhői és ködei. De ha elvesztettük is egy időre, szabad-e lemondanunk a fényről, a világosságról, életnek és művészetnek arról a teljességéről, melyet a klasszicizmus nyújt? Ha bizalmatlanok vagyunk az első világháború utáni kor iránt, melyben csak a XIX. század zűrzavaros „felszámolását" látják már sokan, szabad-e könnyelműen elfelejtenünk a példát, a jövő példáját, melynek, múló boldogságában, e kor mégiscsak megteremtője volt? Ha valóban hiszünk egy tartósan boldog, nagy és emberies kor elkövetkezésében, a klasszicizmus vágyát sem száműzhetjük, azokkal a kételyekkel és elégedetlenségekkel együtt, melyeket a klasszicizmus támaszt a realista művészet ellen. Gide példája azonban még elégtelenségeiben sem volt magányos: a XX. század tiszavirág életű klasszicizmusának képviselőiként kell tekintenünk Giraudoux-t és az angol Charles Morgant, habár az egyiknek inkább a Racine előtti korra emlékeztetőn précieux, a másiknak pedig platóian filozófiai műve a klasszicizmus Gide-től merőben idegen értelmét testesíti meg.

Míg a *Faux-monnayeurs* túlontúl hermetikus művészetének nevelő hatását talán könnyebb is *A Thibault-család* nyitottabb, közvetlenebbül hozzáférhető eredményein lemérnünk, addig a *roman pure* tanának, s az isko-

lássá sekélyesedett realizmus elleni lázadásnak még Gidetől függetlenül is hatékonynak kell lennie, várva a kort, mely a klasszicizmusban ismét a boldogságra és a szabadságra eszmélteti az emberiséget. Milyennek is szeretné Édouard a maga regényét? „Olyan igaznak, s a valóságtól mégis távolinak, oly sajátosnak és mégis általános érvényűnek, oly emberinek és mégis fiktívnek, aminők az *Athalie*, a *Tartuffe*, vagy a *Cinna*." S a realizmus elleni érvek?

„Regényemnek nincs tárgya. Igen, nagyon jól tudom ez ostobán hangzik. De, ha annyira akarja, mondjuk, hogy van *valami* tárgya ... »Egy szelet élet«, hirdette a naturalista iskola. Legnagyobb hibája ennek, hogy szeletjét mindig egy irányban vágta, hosszában, az idő irányában. Mért nem széltében? Vagy vízszintesen? Ami engem illet, legszívesebben sehogyan sem vágnám. Értsen meg: mindent bele szeretnék sűríteni ebbe a regénybe. Ments Isten, hogy itt vagy amott lenyisszantsak valamit a lényegből. Több mint egy esztendeje dolgozom rajta, s nem történhetik velem semmi, amit bele ne akarnék szorítani, önteni: amit csak látok és tudok, amire a magam s a mások élete tanít..."

Balzac félreértett példája a legnagyobb kerékkötő, az új regénynek elsősorban ettől kell szabadulnia: „Mivelhogy Balzac lángész volt, s minden lángész végleges és kizárólagos megoldást látszik nyújtani művészetében, kihirdették, hogy a regény feladata: versenyre kelni az anyakönyvi nyilvántartóval. Balzac felépítette életművét, de sohasem akarta beskatulyázni a regényt; Stendhalról írt cikke tanúsítja ezt. Versenyre kelni az anyakönyvi nyilvántartóval! Mintha nem lenne így is épp elég tökfilkó és fajankó a világon!"

A *Faux-monnayeurs*-t talán épp azért érezték sokan

üvegházi növénynek, mivel túlontúl példaszerűen szolgálta az eszményt és elvet, mely létrehozta. Valójában ezt a regényt éppoly kevéssé tekinthetjük a *roman pure* tökéletes képviselőjének, mint a *Caves du Vaticant*, mely az *action gratuite* tanával dobott forradalmi csóvát a régi, realista regény háztetejére. Gide azonban sohasem tartott ki soká tulajdon eredményei mellett, s mihamar új célok felé vetette magát. A klasszicizmus utáni korszakról végsőt és biztosat mondanunk még nem lehet: újabb vagy előttünk egyelőre még ismeretlen fordulatok, de állásfoglalásainak bővebb indokolása, igazolása is, melyek talán csak a háború utáni években válnak majd számunkra ismeretesekké, a legújabb Gide-arcot még lényegesen módosíthatják.

Egy valami bizonyos: Gide szociális lelkiismerete s felelősségérzete épp abból a valaha hedonistának tetsző állapotból fakad, mely testi-lelki lábadozását követte. Azt, hogy ifjúkori lázadása nem érzéki, de erkölcsi jellegű volt, mi sem bizonyítja jobban, mint a felelősség továbbható és alakító ereje, mely a megtalált szabadságot és boldogságot másokra, mindenkire, az egész emberiségre át akarja származtatni a kommunizmusban. Afrikai útjai a saját szabadsága és boldogsága miatt ébresztik fel lelkifurdalását, a nyomor és szenvedés látványa előtt. Az egyéni szabadság és boldogság hirdetője a szociális szabadságért és boldogságért küzd ezentúl, akár a saját szabadságáról és boldogságáról is lemondva.

EGY KLASSZIKUS KÍSÉRLET

(Camus: *La Chute*)

1

Emberi viszonyaink hosszú ideje válságba jutottak; az átélt megrázkódtatások, a háború, a társadalmi és technikai átalakulás, a világszerte támadt feszültségek és ellentétek új viszonyokat hoztak létre a magánéletben, az egyes ember sorsában is. Nem csupán a „réginek és újnak" kétségtelen és félreismerhetlen harcáról van itt szó, hanem bonyolultabb, árnyalatibb jelenségekről is. Nem csupán a kapitalizmus, a modern nagyváros magánya, elszigeteltsége nehezedik kortársainkra, hanem az egyén és a társadalom viszonyának új változatai is váratlan, kiszámíthatatlan csapdákat rejtenek. Új törvényeket hozott létre a modern élet: a nagy tömegek, a nagy egységek törvényei ezek, s korunk gyermekét már nem csupán a magány fenyegeti, de sokkal inkább az elkallódás, a nagy és igazi örömöktől, fájdalmaktól megfosztatás — mintha az élet helyett csak árnyékát élné s a túl könnyen beteljesülő vágyak végképp megvonnák tőle a teljesség örömét.

Ebben a mind zsúfoltabb, mind bonyolultabb modern életben — mind névtelenebbé válik az egyén és sorsa. Név-

telenné válik egy-egy élet tragédiája is. A modern végzetnek nincs többé arca és neve. Nem a szenvedély, nem a hősiesség, nem a gyűlölet vagy a szerelem, nem a hit vagy a csalódás tragédiái a jellemzőek immár a modern ember életére. Hanem valamely megérthetetlen és fölismerhetetlen erő munkálása, mely szeszélyesen és önkényesen emel vagy buktat. Ez a végzet nem katasztrófákban, kitörésekben, éles fordulatokban teljesedik be, hanem észrevétlen lappangó betegségként munkál, de végérvényesen, visszavonhatlanul, mint a rák. Aki a mámorban, a forgatagban a szakadék szélére kerül, nem is érzi — a zuhanás szele alig csapja meg, s tulajdon bukását már csak akkor foghatja föl, amikor végképp betelt a sorsa. Mert a „bukás" elkerülhetetlen: csak az igazán erősek, az igazán szabadok mentesülhetnek tőle.

Nemcsak kiszámíthatatlan és névtelen ez a végzet — de abszurd és értelmetlen is. Franz Kafka sejtett meg belőle valamit — habár az ő irracionalizmusa és fantasztikuma inkább csak stilizálása, majdhogynem poétizálása e valóságnak. Kafka mítosszá formálja a megfoghatatlannak látszó végzetet — a bukás, az elítéltetés névtelenségét. Pedig a modern ember sorsát az elemző, hideg tekintet, a logikus, könyörtelen gondolat talán még félelmetesebbnek ismerheti föl, mint aminőnek a *Der Prozess* irracionális rettenete mutatja. Camus új regénye, a *La Chute* ilyen elemző tekintetet vet erre a sorsra, ilyen könyörtelen gondolat fényét veti erre a névtelenségre. És ebben a regényben szemünk láttára történik meg az, amit a művészi alkotás igazi értelmének érzünk: az író nevén nevezi az ismeretlent, nevet ad a névtelenségnek — kimond és tudatosít valamit, ami számunkra eddig sejtésnél vagy megérzésnél több nem lehetett.

Névtelen sorsok mindig is voltak, s végzetek is, me-

lyeknek nem volt arcuk. De ezek a sorsok, ezek a végzetek „számon kívül" maradhattak olyanok szomszédságában, melyekben máig is egy kor valódi hőseinek arculatát ismerjük fel. Julien Sorel, Lucien de Rubempré, Pierre Bezuhov, Andrej herceg: egy-egy korszak törekvéseinek, vágyainak, fölemelkedéseinek és tragédiáinak mily ragyogó, mily kevéssé *névtelen* megtestesülései! Ne tévesszen meg bennünket Bovaryné életének, sorsának banalitása: még ez a sors sem névtelen, még ez a végzet is bír valami „rendkívülivel", valami látványosan tragikussal — hisz nem egyéb, mint a nagy történetők, a nagy hódítók sorsának, végzetének szűkösebb, igénytelenebb mása. Az *Érzelmek iskolája* többet mutat meg a modern társadalom erőinek névtelenségéből, mint az újabb korszak íroi közül bárki is; de Flaubert idejében ezek az erők még nem bontakoztak ki eléggé, s az író ezért akarva, akaratlan a romantika vágy-, ábránd- és karrier-képleteit olvasta beléjük, amikor szórványosan, itt-ott megmutatkoztak.

Dosztojevszkij az egyetlen, aki a jövőbe, az emberi viszonylatok majdani alakulásába, az egyénre majdan nehezedő ítélet abszurd és fellebbezhetetlen könyörtelenségébe mélyen belelátott. Camus elsősorban az ő tanítványa — Dosztojevszkij tanítványa a lényeges dolgokban, a lényegtelenekben pedig néha Kafkáé. De mindkettőjüktől eltér abban, hogy kibontja témáját az irracionalitásból, s egy ésszerű morál és lélektan égisze alá helyezi. Módszerében, felépítésében, logikai tisztaságában a *La Chute* közelebb áll a *Rameau unokaöccséhez*, mint az *Ördögökhöz*, vagy *A Karamazov-testvérekhez*. Camus regényművészete a klasszikus francia regény örököse.

Ami Kafkánál még mítosz és fantasztikum, az Camusnél már tiszta és világos morális probléma. A moralista író túljut az irracionalitáson — amit a romantika és a szür-

realizmus csak dadogva és homályosan —, azt ő félelmetes szabatossággal fejezi ki. Nála valóban nem a rejtelem félelmetes, hanem a világosság — nem a talány, hanem annak megfejtése. A tébolytól is akkor döbbenünk meg igazán, ha az éber és éles értelem útja torkollik belé — mint például a *La Chute* hősénél. Nem az éjfél, hanem a fényes nappal kísértetei az igazán hátborzongatóak.

A *La Chute* főszereplője, Jean-Baptiste Clamence, aki egy amszterdami bárban meséli el bukása történetét — valójában épp a „történettel" marad adósunk, mivel nem is *történik* vele semmi. Clamence mit sem követ el, amiért „buknia" kellene — s bukását csak akkor fogja föl, amikor az már megtörtént. Miért „bukik" meg hát? Vidám és gondtalan életet él, sikeres ügyvéd, holmi „katasztrófák" nem fenyegetik. Mégis, valami homályos bűntudat odáig tuszkolja, hogy a kétségbeesett kicsapongás, a kényszeredett züllés esztendei után „bíró-vezeklőként" vonuljon vissza, s élettörténetéért cserébe, a *Mexico-City* vendégeitől az ő bűnösségük, az ő „bukásuk" vallomását próbálja kicsalogatni. Mi juttatta idáig? Talán az, hogy egy estén a Szajna egyik hídján, nevetést vélt hallani háta mögül? Ez a feltűnően kafkai fordulat, szerencsére, inkább csak könnyed jelzése, semmint okozója annak a folyamatnak, mely Clamence-ban ezentúl végbemegy. Vagy talán inkább amiatt érzi magát bűnösnek, hogy egy öngyilkos nőt nem mentett ki a folyóból? És mit jelent az, hogy „bíró-vezeklőként" — embertársai bírájaként, s a maga bűneinek vezeklőjeként — akar élni? Elbeszélésében, mellyel az őszi csatornák partján sétáltukban társát szórakoztatja, a számító ravaszságot, az ügyvédi csalafintaságot éppúgy megtaláljuk, mint a rögeszmés tébolyt — s a bűneinek meggyónásával oly kacéran és betegesen hivalkodó „vezeklőt" egészében egy olyan szándék hordozójának tekinthetjük,

mely Dosztojevszkij tébolyultjait, félkegyelműit is áthatotta.

Camus korábbi tanulmányai és regényei az ember és a világ „abszurd" viszonyát hirdették — az ember idegenségét a világban, mely őt megannyi „abszurd fallal" övezi. A boldogság éppoly érthetetlen és értelmetlen, mint a fájdalom; ennek az igazságnak fölismerését csak az mérgezheti meg, ha mégis a reményhez folyamodunk. Mert a remény — Camus filozófiája szerint — „erkölcstelen" és gyáva alkudozás a kegyetlen és isteni igazsággal, a remény elsorvaszt, s emberi méltóságunktól foszt meg, satnya ábrándok szolgájává aljasít. Az igazi hősiesség: farkasszemet nézni az élet reménytelenségével. Nincs gyógyulás az élet, a világ „abszurditásából" — de hisz „nem az a fontos, hogy meggyógyuljunk, hanem, hogy tudjunk együtt élni a bajainkkal". Így „él együtt" bukásának, elesettségének tényével a *La Chute* hőse — habár ez az „együttélés" körülbelül ugyanolyan, mint az őrült együttélése tébolyával, vagy börtönével a rabé!

A világ „abszurditását" Camus első regénye, az *Étranger* a gyanútlanul, majdhogynem ártatlanul bűnbe eső ember végeztében mutatta meg. Második regénye, a *La Peste* azonban már egy sztoikus hősiességnek állított emléket, s az emberi együttérzés, a humanizmus, az áldozat igazát és érvényét hirdette — cáfolatul is némiképp, írójának az „abszurditásról" és a reményről vallott elveire. A *La Chute* is egy „abszurd" világot, egy „abszurd" sorsot, végzetet mutat be — de hősének „megnyugvása", „bíró-vezeklő" pályája, végső elesettsége inkább szembefordulás az író korábbi tanításával, semmint annak példázata vagy igazolása. A regény megoldása, a hős „kiútja", az amszterdami bár pultja melletti vallomás és gyónás — mindez együtt a groteszkség, a viszolygó szánalom, a megbocsátó csúfondá-

rosság hangsúlyait társítja ahhoz a személytelenséghez, mellyel az író e sors, e végzet névtelenségét érzékelteti. Ha ez a kiút a világ „abszurditásából" — úgy maga a zsákutca sem lehet nála vigasztalanabb. Emberhez méltó ez a „bíró-vezeklő" állapot? De hisz a remény helyébe itt a rögeszme lépett. Amit az eszmék, a metafizika, vagy az örökkévalóság reménykedései nem nyújthatnak többé — azt egy rögeszme tudná-e nyújtani?

Azokban a korábbi esszékben, melyeket az „abszurd embernek" szentelt, az író három főtípus arcképét rajzolta meg: Don Juanét, a Komédiásét, s a Hódítóét. Clamencenak egyikhez sincs köze — de „abszurd" mivolta csak azon múlik, hogy mindenfajta „isteninek" vagy „öröknek", a mindennap vagy az eszmék mindenfajta ábrándjának csábítását elutasítsa magától. Camus az olasz múzeumokban látható k s ernyőkre céloz, melyeket a papok tartottak a kivégzendők arca elé, hogy eltakarják előlük a vérpadot. Ilyen „ernyők": az „isteni", a „végtelen", az ábránd, a remény. Az „abszurd" ember elutasítja magától ezeket az ernyőket. Szembe néz a vérpaddal, melynek neve: világ. De az ő bátorsága az egyedüli bölcsesség is — ha bölcsnek azt nevezzük, aki „abból él, amije van, nem pedig arra számít, amije nincs". Camus ma már lehetetlennek tartja az olyan csodákat, aminőket a flamand festők valósítottak meg, akik remekműveket alkottak a véres flandriai háborúk közepette. Szerinte már hiába csodáljuk a sziléziai misztikusokat is, akik legszebb szentbeszédeiket a harminc éves háború dühöngése idején tartották. Ma már — úgymond — mindenki, még a szent is, „mozgósítva" van — ma már mindenki választani kényszerül a szemlélődés és a cselekvés közt. Camus az utóbbit választja: „Mivel tudom, hogy nem lehet elszakadnom koromtól, elhatároztam, hogy egy testet alkotok vele." Mennyire ellentétes ez a szemlélet a

misztika olyan kortársi hitvallásával, aminő a Charles Morgané, aki az „ernyőt" azért akarja elvenni szemünk elől, hogy a nagy és lényeges dolgokat, a végtelent, az örökkévalóságot átélhessük. De Camus világában ezek csak ábrándoknak számítanak, s velük együtt a költészet, a szerelem is, melyek Morgan kontemplációja előtt a végtelent megnyitják. Camus Don Juanja egy kolostor ablakából nem az eltűnt szerelmek árnyai után tekint, hanem a forró és hallgatag spanyol síkságot kémleli, „e nagyszerű és lelketlen" földet, melyben önmagára ismer.

A kolostorban vezeklő Don Juan — és az amszterdami bár „bíró-vezeklő" Clamence-a: egyazon lélektelen, rideg, aszkétikus pusztaságban élnek, de az utóbbinak sivatagát aligha lehetne „nagyszerűnek" mondanunk. És a nagyságnak, a költőiségnek ez a hiánya, a vezeklésnek ez a banális sivársága késztet is a regény kifejtett tanításában kétkednünk. Az *Étranger* hősére valamely értelmetlen tragikum vetette még árnyát — a *La Peste* Rieux doktora pedig az áldozatosság, az emberi összefogás cselekedeteit szegezte szembe az életet fenyegető értelmetlen, „abszurd" veszélyekkel, de Jean-Baptiste Clamence sorsából csak az elesettség állapotának szentesítése, az üresség vállalása, az értelmetlenség előtti főhajtás igazolása derül ki.

Camus „abszurd emberének" igazi ellenpéldái: Prometheus és Faust.

2

A *La Chute* mint műalkotás, háttérbe szorul két regényelődje mögött. Emezekhez képest túlságosan elvont, túl kevéssé feszült, s minden tisztasága, logikus szerkezete, formai szigora ellenére, elmosódottabb képet ad tárgyáról,

mint amazok. Mégis, kísérlet-voltában, a modern regény legújabb irányáról vall ez a mű: a formabontás korszaka utáni visszatérésről az egyszerűbb, a hagyományos, a klaszszikusnak mondható formákhoz. A formai leegyszerűsödés azonban nem jelenti a tematika szokványosabbá, igénytelenebbé válását: ellenkezőleg, a kifejezés egyszerűsödtével a mondanivaló fokozottabb bonyolultsága, újszerűsége, az ábrázolási vállalkozás igényének megnövekedése jár együtt.

A *La Chute* kiindulási pontja: a moralista szemlélet, vagyis az ember és az „abszurd" világ viszonya, megannyi morális vonatkozásban — az ember jelleme és erkölcse, elébb az ábrándosság, majd később a vezeklés, az ítélet jegyében. Jean-Baptiste Clamence ugyanoly beható, tudatos önelemzésre képes, mint a XVII. század óta a francia moralista irodalom bármelyik klasszikus szócsöve. A regény kesernyés-játékos önvallomása a „vezeklés" egyik formája is, mert ábrándokkal és önáltatásokkal csak úgy lehet leszámolni, ha egybegyűjtjük, s lajstromba szedjük őket. Jean-Baptiste Clamence lajstroma a gyanútlan, a gyermetegen önelégült, a paradicsomian könnyelmű ember szokásainak, hiúságainak, becsvágyainak változatos és szellemes fokozataival szolgál. Itt-ott még holmi kacér, „mélylélektani" lelemény is belejátszik e lajstrom változatosságába. Ha Don Juan a szenvedélyben hitt, a szilézíai misztikusok pedig az örökkévalóságban — úgy Jean-Baptiste: önmaga kiválóságában, egész pályájának és lényének egyszeriségében, rendkívüliségében. Ki nem hasonlít ebben őhozzá — s mily kevesen az olyanok, akik épp ellenkezőleg, önmaguk felesleges, gyarló és alkalmatlan voltáról mélyen meggyőződtek. A regény erkölcsi törvényei értelmében emezek már meglelték a békét a világgal és önmagukkal. Ilyen békének laikus apostolává válik a *La Chute* hőse is.

Kezdetben, *in floribus*, mikor még minden jel és véletlen egy mámoros önelégültséget táplál, Jean-Baptiste Clamence szinte lubickol tulajdon önzetlenségének, nemeslelkűségének, emelkedettségének érzeteiben. A szívjóság és a könyörületesség dáridóinak korszaka ez; átkíséri az utcán a vak embereket, elakadt autók vezetőinek ajánlja föl szolgálatait. Diszkréten, feltűnés nélkül jótékonykodik; a szegényektől nem fogad el honoráriumot, a kitüntetéseket visszautasítja. Mindezek a *valóságos* — és nem is épp hiúságból származó — jó cselekedetei egyre veszedelmesebben erősítik meg tulajdon nemességéről, becsületességéről alkotott hitében. Úgy véli, *kiérdemelte* a harmóniát, rászolgált a békére és az önbecsülésre. Nem, Jean-Baptiste Clamence-t nem tekinthetjük képmutatónak — *valóban* becsületes ember, tiszta szívű és egyszerű, s mindezek tetejébe még: szerencsés is.

A hízelgő portré, melyet a *Mexico-City* e törzsvendége annyi szerénykedéssel és tapintattal fest magáról, végül — és ez a leginkább meglepő — teljességgel hitelesnek bizonyul. Sorsának „abszurditása" abban áll, hogy épp jó cselekedetei hívják ki ellene a végzetet — elítéltetése és bukása csak erényei miatt következik be. Camus moralista hajlamai egyén és világ ily „abszurd" viszonyának elemzésében, szemléltetésében érvényesülnek csak igazán. Erények és bűnök visszájukra fordulása — a Clamence feje fölött mindinkább beboruló égbolt képe —, a mind világosabban, mind kérlelhetetlenebbül megfogalmazott ítélet: La Bruyère, Sainte-Beuve és Proust óta kevés francia író lelt eredetibb és kesernyésebb, paradoxabb és reménytelenebb témákat, melyekben kifejthesse a maga moráljá t.

Az *Étranger* hőse sem idegenebb a világban, mint a *La Chute*-é; a nyaktiló alatt sem fenyegetettebb az ember

helyzete, mint szeretője ágyában. A moralista Camus nem szemforgató, s az ostorért sem nyúl. Az ő világában mindenki egyformán bűnös és ártatlan. Ártatlan a gyilkos, és bűnös a bíró — és Clamence akkor nyugszik meg igazán, mikor fölfedezi, hogy mindenki bűnös, és mindenki bíró is egyszemélyben. Ez a morál „rendet" teremt az ember lelkében és a világban — önvádak és mások vádolása helyébe az örök békét, bírák és bűnösök szelíd és bölcs kézfogását lépteti. Clamence eszményképe az az orosz földesúr, aki éppúgy megcsapatja azokat a jobbágyokat, akik köszöntötték, mint azokat, akik nem köszöntek neki. Valamennyiöket arcátlan merészségük miatt csapatja meg.

Ember és világ „abszurd" viszonyával szükségképp jár együtt az egyén gyanútlansága, sebezhetősége. Az ember nemcsak fél az ítélettől — de abban a hitben is él, hogy épp ő, és elsősorban is ő: felmentést nyer, vagy ítélet alá sem kerül soha. Vannak — és éppen a legelvetemültebbek —, akik az erények gyakorlása révén remélik elkerülhetni az ítéletet. Ilyen erényhős, ilyen becsület-matador egyideig Clamence is. Rögeszmés túlbuzgalommal gyakorolja a bőkezűséget, az udvariasságot, a gyengédséget és a tapintatot. Nem sejti, hogy mindezzel csak az ítélet kimondását és hatályba lépését sietteti. Biztonságban érzi magát. Kezet csókol védencének, a szegény özvegyasszonynak; alkalmat sem ad neki arra, hogy szóba hozhassa az ügyvédi tiszteletdíj kérdését. Hegycsúcsokon, magaslatokon szeret időzni, magányos szigetekre vágyik — vannak reggelek, mikor királyfinak vagy égő csipkebokornak érzi magát. A moralista mindezt csak gúnyos szánalommal, együttérző kajánsággal szemlélheti. Hisz a világ tudatában az Ítélet fogalmazványa máris elkészül.

„Egy sikerült élet!" — gondolja még Clamence szerény öntudattal — s minél ábrándosabb, minél bizakodóbb, mi-

nél tisztább lelkiismeretű: annál biztosabban kerül csapdába. A *La Chute* stílusát a francia törvényszéki retorika fordulatossága, választékossága és ildomossága szabja meg; Clamence vezeklő vallomása tapintatos védőbeszéd is — mégpedig mindenfajta megtévesztő, prókátori hátsó gondolat, vagy mentegető furfangosság nélkül, hisz ebben az „abszurd" világban vád és védelem, elítélés és megértés egybeolvadnak. E retorika jóvoltából sajátos tónusokat nyernek a bemutatott emberi tulajdonságok is; a mégoly korrekt önelemzés sem leplezheti el a tényt, hogy a hős végzetét nemcsak erényei készítik elő, de kisebb-nagyobb gyarlóságai is. Tehát a bukás mégsem következik be oly „gratuite" módon, aminőre a világ „abszurditásából" számíthatnánk. A hős „bukásának" megvannak a logikus előzményei is, jellemében rejlő motívumok, magatartásának bizonyos elemei stb.

3

A „klasszikus" jellemrajz, a cartesiánus regénymenet értelmében Jean-Baptiste végzetét elsősorban *önzése* hozza el — s ennek az önzésnek tömören moralista rajza a regényt ismét csak a hagyományos formák és eljárások felé közelíti. Kafka ezt a rajzot bizonnyal mellőzte volna — de a hős önzésének bemutatásával Camus eleve a nehezebbik, vagyis a racionalista megoldáshoz folyamodott. Mert ennek a témának „abszurditását" a legkevésbé abszurd eszközökkel — a leginkább mértéktartó, klasszikus és racionalista írói módszerrel lehetett csak igazán érzékeltetni. Mennyivel *könnyebb* megoldás lett volna, ha egy *ilyen* mondanivaló kifejezésére pl. a szürrealizmushoz vagy valamely formabontó módszerhez folyamodik az író. Camus meg-

veti a szemfényvesztést, megveti a könnyebb és csillogóbb, a hatásosabb és ámítóbb remekléseket; szigorú művész: szabatossága és pontossága, tisztasága és tömörsége a francia regény romantika-előtti hagyományaiból táplálkozik. Az újabb francia irodalom egyik legszokatlanabb, leginkább újszerű témája — a legkevésbé újszerű, a legkevésbé szokatlan formába öltözködött.

Az önző — mily gyakori témája a világirodalomnak, s a franciának különösképp. De az önzés megszállottjai, betegei, rögeszmései helyett Camus-nek egy nagyon is hétköznapi és jelentéktelen, nem túlságosan kirívó, nem is bántó önzést kellett itt bemutatnia — s ez tette feladatát nehézzé. Jean-Baptiste Clamence jelleme és élete mentes kellett maradjon mindenféle rendkívüliségtől. Nem Rastignacot, nem is Oblomovot kellett az „abszurd" végzet prédájává megtenni, hanem egy merőben jelentéktelen, hétköznapi valakit, akinek önzése is súlytalan, s éppen csak annyira hatékony, hogy semlegesítse ritkább jó tulajdonságait.

Clamence önzése valójában ártalmatlan, s inkább puhaságából, könnyelműségéből, semmint mohóságából, becsvágyából táplálkozik. Az önzés felületessé tesz — az önzés az élet valódi örömeitől és fájdalmaitól foszt meg: Camus végiggondoltatja hősével egy könnyű és banális élet minden erkölcsi tanulságát. Aki annyira megelégedett és közömbös, hogy sérelmeit, s még a megsértők nevét is elfelejti, az bizonyosan számíthat a világ bosszújára. Vannak, akik megbocsátanak, de sohasem felejtenek, ezek az igazán erősek, a valódi jellemek. Ám Clamence azok közé tartozik, akik nem képesek ugyan megbocsátani, de végül is elfelejtenek mindent. Az ilyen ember csak „alig" él — csak „alig" vannak szerelmei, „alig" olvassa el a megvett könyveket. Hiába próbálna az életéhez tapadni

valaki: ő csak önmagára emlékezik, nem tart meg senkit, nincs szüksége senkire — de őrá se legyen senkinek!

A szerelemben csak játékösztönét éli ki, s maga sem tudja, hogy a gyönyör vagy a „presztizs" kedvéért hajszolja-e kalandjait? De hisz vannak emberek, akik nem tudják el nem fogadni, amit nem kívánnak. Csakhogy az ilyen ajándékokból lesznek a legveszedelmesebb, önsebző fegyverek. A vezeklő Clamence majd szégyenkezni fog, amiért mindent elfogadott, és nem fizetett semmiért — hanem inkább „jégszekrénybe" helyezte az embereket és az érzéseket, hogy keze ügyében maradjanak, amikor megkívánja őket. Ha ezeket a hibákat eleve elkerüli: egész élete, már eleve is, merő vezeklés. Camus itt csaknem az „eredendő bűn" erkölcséhez jutott el — pedig ennél menynyivel büszkébb és emberibb erkölcs a lázadásé, a dacé, legyen bár az mégoly értelmetlen és önemésztő. Camus egész bölcselete egy megalkuvó sztoicizmusban gyökerezik — sztoicizmusban, mely a hősiesség helyébe a legmeddőbb aszkézist ültette.

Akármi legyen is azonban a regény tanulsága: maga a példázat igaz és találó. Azok az aforizmák, melyekkel művét teleszórja az író: a modern élet néhány cáfolhatatlan igazságát fejezik ki. Paradoxonai valójában stílus-utánzatok: a szónoki és nagyvilági szellemesség kiélezett, hagyományos *pointe*-játékai. A hős bukását a francia klasszicizmus aforizma-művészetének tűzijátéka világítja be. Hideg és kísérteties fény, szomorú pompa: értelem és reménytelenség felesleges eleganciája.

Hősének bukását ugyancsak egy társadalmi morál jegyében mutatja be az író. Az elemzés klasszikus eljárásaiból, az emberi viszonylatok kesernyés, irónikus értékeléseiből, a társadalom könyörtelen törvényeihez fűzött szellemes széljegyzetekből alakul ki e „bukás" képe. Amíg

Kafka irracionálisnak, megfejthetetlennek látja a „bukást", az „elítéltetést", addig Camus mindent elkövet, hogy kibontsa névtelenségéből, nevén nevezze, s a modern élet jeltelen sorsainak morálját, lélektanát teremtse meg.

Clamence gyanútlan és boldog önzése, elégültsége nem épp bosszúra vagy cselekvésre ingerli a világot — de ellenséges, fojtogató légkört teremt körülötte, mellyel úgyszólván lehetetlen szembeszállnia. A megfoghatatlant nem lehet szerte oszlatni, a lappangóval nem lehet vitába szállni. A sikert a legnehezebb elviselni: túlságosan kihívó jegyeitől egy szamár is megdühödik. Clamence túl könnyen utasítja vissza mások közeledését, túl könnyen sért meg érzékenységeket, s ami még rosszabb: megfeledkezik róluk. Az ilyen boldog közönyt az emberek nehezebben bocsátják meg, mint a bűnt, az aljasságot. Egy napon majd arra ébred, hogy olyanok is gyűlölik, akik hírből ismerik csupán. „Boldogan és elítélten, vagy fölmentetten, de szerencsétlenül": Clamence egyik változatot sem tudja még választani — a *haladék* reménye még túlságosan élő maradt szívében. Haladékot kínálna a gazdagság — ha nem is épp fölmentést —, haladékkal kecsegtet a szerelem, de még inkább a kicsapongás, mely nem teremt semmi kötelezettséget. A végzet fokozatosan teljesedik be: elébb önbecsülését veszti el, ráébred gyávaságára — egy jelentéktelen közlekedési incidens fosztja meg gyanútlan elégültségétől. Később már kézzelfoghatóbb bizonyítékára bukkan önnön „bűnösségének": hagyja, hogy a Szajnába ugorjon, s ott vesszen egy fiatal nő.

Clamence a szerelemben s a kicsapongásban sem leli meg a békét. Ezt majd csak vád és vezeklés kettőssége hozza meg számára — vagyis a végzettel való megbékélés, a világ csalárdságának feltétel nélküli elfogadása. És ezáltal: jog, az ítélethez. Tehát: a fölülkerekedés egyetlen

módja — Camus szerint — a vádlottból bíróvá válás —, vagyis az „abszurd" végzet hideg és bölcs vállalása.

De ez a megoldás egyszersmind a tehetetlenség, a fegyverletétel kiútja is. Helyesebben: kórossá vált rögeszme, állandósult, noha temperált betegség. Az *Étranger* és a *La Peste* mellett Camus „abszurditás"-elméletének a *La Chute* a legreménytelenebb, a legcsüggesztőbb példázata.

A megalkuvás és beletörődés ilyen rögeszméjénél többet ér a legkilátástalanabb lázadás, a legmeddőbb harc is. A *La Chute* életfilozófiája a megsemmisülés, a felbomlás igazolását nyújtja; de hát az emberi sorsok többsége nem hasonló képet mutat-e? Életek, melyeket sohasem éltek igazán végig — lehetőségek, melyeket elmulasztottak —, ábrándok, melyek csak pótlékaival szolgáltak a valóságnak —, érzések, melyeket nem éreztek át —, fájdalmak, melyek nem fájtak igazán —, tapasztalatok, melyek nem hatoltak a lélekbe, a szívbe: nem ez hát a modern ember sorsa? Névtelen embereké, értelmetlen életeké, elmosódott arcoké — a modern nagyváros, a csüggesztően bonyolult modern élet gyermekeié. Camus regénye nagy és fájdalmas igazságot mond ki, szorongató, talányos nyugtalanságoknak ad nevet. Kulcsot lelt a mi korunk emberének megértéséhez — kibontotta a mítoszból, a misztikumból ennek az embernek végzetét. Clamence *még* nem testesíti meg igazán e bonyolult és fájdalmas kort — *még* nem képvisel kortársakat oly mértékben, mint valamikor Werther, Fréderic Moreau, vagy Oblomov. De Camus moralista jellemrajza mintegy előtanulmány a „század gyermekeinek" behatóbb, igazabb megmutatásához, a kor-típus nagyarányúbb megrajzolásához — amit valószínűleg nem ő fog elvégezni. A későbbi vállalkozóknak azért lesz könnyebb a dolguk, mivel Camus a legkevésbé szembeötlőt, a legin-

kább rejtettet világította be, boncolta szét, fejtette meg máris.

Nem hisz a gyógyulásban — de fölismeri a betegséget. Azoknak, akik gyógyítani tudnak és akarnak, ennyivel is könnyebb lesz a dolguk.

És nem fogjuk-e még inkább áhítani a hitet és az eszmét, ha — Camus szemével — ily rendezett és hideg pokolnak látjuk néha a világot?

A FRANCIA SZELLEM

Minden tudós vágya, hogy élete pozitivista, adatgyűjtő korszakának fegyelme, erőfeszítése után valami összefoglaló, eredményeket, tapasztalatokat könnyedén, természetesen elrendező művet alkosson, mely egyszerre foglalata a felhalmozódott kincsnek, és úttörő vállalkozás mind szélesebb lélegzetű, mind tágabb látképű alkotások felé. A tudós munkája akkor érintkezik a művészével, midőn az aprólékosan kidolgozott részletek és eredmények nem önmagukért, nem egy puritán tudomány-erkölcs jegyében születnek csupán, hanem egy nagy kompozíció részleteiként, egy mindenen átvilágító elv ábrázolására, olyan mű kedvéért, mely éppúgy az ember és a lét örök képletét bogozza, mint az igazi művészi alkotás. A szellemtörténetnek vagy filozófiába kell torkollania, vagy az elemzés oly sokrétű, oly színes művét kell létrehoznia, mely egy egész kor vagy kultúra képét öleli fel: általános elvek és adatszerű tények szövedékében.

Közismert, hogy a francia irodalomtörténet még pozitivista ágazatában is inkább „szellemtörténet" volt, mint

bármi más: a filológiát mindvégig utalásként használta, távolabbi rendszerek, összefüggések felé. Ugyanezt mondhatjuk Eckhardt Sándor művéről is, azzal a különbséggel, hogy nála e „franciás" módszer még a stílus szépirodalmi igényét, óriási apparátust művészi formával kendőző többletét is bírja. E könyv gazdagsága, szerkezettel, fegyelemmel ellensúlyozott tömöttsége előtt azt a megnyugvást érezzük, mely csak életkorokat, soká érlelt tapasztalatokat sommázó művek előtt fog el. A szövevényes anyag szinte önmagától adódó rendjét, nemegyszer behízelgő színeit talán az a körülmény is meghatározza, hogy a könyv „nagyközönség" számára készült, és igyekezett eltüntetni az eszközök, az apparátus állványait, készakarva lett könnyed és érdekes, igényes stílusérzékkel került minden elijesztő szakszerűséget, és az esszé legnemesebb törvényeit tartotta mindvégig tiszteletben.

Mindez azonban nem lett volna lehetséges olyan anyagnál, mely nem legalanyibb birtoka a tudósnak, melyhez nem fűzik csaknem lírai szálak. Ahhoz a feladathoz, melyre Eckhardt Sándor vállalkozott, egyszerre kellett a tudós, a filológus, a történész — a műélvező, az utazó és a moralista érzékeivel bírnia. Ez az anyag egyszerre kíván szellemes csevegőt és szenvtelen, hideg értekezőt; az írónak egyaránt tiszteletben kell tartania a legridegebb egzaktságot és a merően szépirodalmi hatást.

Eckhardt Sándor utal arra, hogy a „szellem" természetrajza bármelyik nép művelődéstörténetéből kielemezhető, de talán sehol sem lesz e fogalomnak oly helyi jelentősége, mint épp a franciáknál. Az „esprit" jelentésárnyalatai már magukban megvilágítják azt a területet, mely a francia kultúrában a „szellem" sajátja. Önmagunk felett egyszerre vagyunk a legilletékesebb és leghivatlanabb bírák! Beszélhetünk francia szellemről e kultúra művelőinek tanúságtéte-

lei nélkül? És nézhetik-e azok saját szerepüket kellő higgadtsággal, részvétlenséggel, tisztasággal? Akkor, midőn Eckhardt szellemes fogással egymás mellé állítja az „önarcképek" ellentmondó vonásait, egy csapásra gyakorol felettük kommentár nélkül is lesújtó kritikát, és használja fel őket hasznos adalékokként egy tárgyilagosabb, távolibb feladathoz. Az, aki intellektuális úton lett a francia szellem részesévé, több szerencsével szabadul meg annak előítéleteitől, mint az, aki örökségként kapta, és így kötelességének érzi, hogy őrzője legyen.

Eckhardt szempontjainak különös jelentőséget ad az is, hogy közép-európaiként veti fel azokat, és így minden elemző, bíráló szándéka mellett lelkiismeret vizsgálatot is tart, egy, a franciától sokban idegen kultúra öneszmélését segítvén elő. E szándékot a könyv egyik legérdekesebb: záró fejezete is elárulja, midőn levonja a „magyar tanulságokat". A magyar tudós így nem csupán magányos vendég akar lenni egy látszólag könnyen hozzáférhető asztal mellett, hanem a kérdést mindenekelőtt önmaga és saját népe lelkiismerete előtt akarja tisztázni: a francia szellemhez úgy nyúl, mint mindnyájunk legbensőbb magánügyéhez. Ez ad könyvének a tudományos távlat mellett egy közelebbi aktualitást! És ez az, ami elemző, arcképrajzoló szándékát vitázó, védő kommentár-szándékkal párosítja: meg kell világítania e szellem természetét (ez kifelé irányuló), és szét kell oszlatnia a hozzá tapadó babonákat (ez befelé forduló feladat, magánügy és eszmélés). Francia irodalomtörténet és közép-európai, magyar kultúrkép így találkozhatnak egy mozzanatban: a „könnyelmű francia" babonájában ismét ürügyet kap, hogy lefaragjon valamit tévedéseinkből, és ugyanakkor a hamis képet a valódi javára váltsa vissza, kimutatván az előítélet XVIII. századi gyökereit. Az idegen, a kívülálló kétségtelen előnye, hogy a

tévedésből, a visszahatásból is eredményt tud csiholni, hisz ő az, aki legjobban átéli mindezt.

A tudós földrajzi helyzetének azonban nem csupán a módszer látja hasznát ily apró finomságokban! Ismételjük: Eckhardt könyve akarva, akaratlan egy mindnyájunkat közelről érintő kérdés megoldásához járul hozzá. „Középeurópai" és főként magyar jelentősége e könyvnek elsősorban az, hogy a sokat emlegetett, de soha elég komolyan fel nem fogott germán—latin probléma nála válik, ha közvetett úton is, először igazán hozzáférhetővé. E könyv, melynek egyik alapvető, de nem épp legkönnyebben megvalósítható szándéka a francia szellem leírása, megfejtése, döntően átalakító hatással lehet egy szélesebb szellemiség gondolkodására. Feltöri egy túlságosan arisztokratikus, zárt kultúra titkait, elénk teríti, leleplezi, emberivé, érthetővé teszi azokat. A „germán" rétegen az első szélesebb kaput e könyv vágja a nagyközönségnek, és ha nem is tenne egyebet, mint tágabbra taposná az elit „keskeny ösvényeit", máris elérte volna célját. Ezt a „közép-európai" feladatot nem csupán akkor teljesíti, midőn minden alkalommal utal műveltségünk egyoldalú, germán képződményeire, hanem akkor is, mikor kivetkőzteti a francia szellemet csalóka, féltékeny burkaiból, és megfejti magyar szem számára öröknek látszó talányait.

Természetes, hogy e feladatnak csak olyan mű tud megfelelni, mely minél messzebb akarja keresztülerőszakolni tudományos módszerét. Minél egzaktabb, minél elemzőbb lesz e módszer, minél inkább megközelíti az „öncélú" tudományosságot, annál jobban megfelel aktuális feladatának. Ez a téma, mely oly csalogató lehetne egy „esszéista" számára, szerencsésen egyesül a bizonyítás diadalmas szerkezetével.

E könyv, mely első pillanatra a magyarságot érintő

problémáktól távolesőnek látszik, és egy látkörünktől független pont felé törekednék, talán sohasem jöhetett volna kínosabb, vészesebb aktualitással, mint ma. Mikor legjobbjaink sem tudnak már szabadulni a német kultúra egyoldalú igézetéből — mely különösen egyoldalúsága miatt veszedelmes ránk —, és a francia műveltség felé mind több bizalmatlansággal tekintenek — bizalmatlansággal, mely legtöbbször csak leplezett félszegség, vagy a nehéz feladatot kerülő szellem tunyasága —, talán e könyv lesz az első ízelítő, az első „vezérlő kalauz", mely a gyengéket kitartásra ösztönzi, és megkíméli őket az első, félrevezető csalódásoktól.

Tisztában vagyunk azzal, hogy egyoldalú francia kultúra éppúgy hamis és káros lehet, mint egyoldalú német, de milyen messze vagyunk még attól, hogy erről panaszkodhassunk! Eckhardt Sándor, ki a magyar középosztály előítéleteivel, ízlésével nagyon is tisztában van, intésként szegezi műve végére a tanulságot: „Az anyaggal küzdő intelligenciánk, gazdáink, technikusaink, katonáink talán kevésbé érzik azt, hogy a német kultúra szomszédsága és mindent beárnyékoló áthajlása milyen fullasztó légkört teremtett a magyar szellemi életben, míg a szellemiség munkásai, művészeink, íróink, humanista tudósaink, kik nem csupán az alaposság vagy rendszeresség kritériuma után indulnak, hanem az élet mélységeibe látnak, ösztönösen vágytak mindenkor a magyar kultúrát önálló tudatra ébresztő, emberileg elmélyítő francia szellem ellenmérge után, félretéve minden érzelmi tekintetet, mely őket a hivatalos francia világtól elválasztja. Aki csalódottan tér haza Párizsból, annak nincs is ott keresnivalója." És így e könyv egyik legnagyobb érdeme az, hogy elsőnek szegezi össze filológiai tárgyilagossággal azt, amit csillogó elméletekből, sziporkázó ötletekből csak fenntartással, esetleg gyanak-

vással fogadhattunk. Bár nem célja a műnek, talán először teszi mérlegre nálunk — pusztán eredményeivel és megállapításaival — azokat a tanulságokat, melyeket kultúránk számára a francia szellemből levonhatunk.

Íróink, művészeink kétségkívül sokat hoztak haza Párizsból, de poggyászukat néha joggal tekinthették egyoldalúan intellektuálisnak, kevesek számára valónak, és így még tudományos közvéleményünk is hajlik arra, hogy dilettáns széplelkűséget keressen mindenben, ami Franciaország felől jön. Eckhardt Sándor könyve sokkal többrétű képet tár fel, hogysem ezt az előítéletet fenntarthassuk. A francia műveltség közmondásos fegyelme, a francia szellem örök klasszicizmusa és könyörtelen tisztánlátása bárcsak ugyanolyan társadalmi közhely lehetne nálunk, mint a „könnyelmű" és „erkölcstelen" Párizs! Nem akarjuk védeni a francia hibákat, de van olyan „rend", mellyel szemben irigykedve áhítjuk fegyelmezett, éber „rendetlenségüket", van olyan „alaposság", mely mellett „felületességük" mélyebbnek, emberibbnek tűnik fel.

Mondanunk sem kell, mi sem áll távolabb Eckhardt Sándortól, mint az a sznob készség, mely fenntartás nélkül „elfogad" mindent, ami francia talajról származik. Sokkal hidegebb fejű kutató, sokkal iróniku sabb szemű megfigyelő, hogysem észre nem venné e szellem hiányait, fonákját. A kép, mely e lapokról kibontakozik, túlságosan individuális, túlontúl zárt szellemet mutat, gőgös autarkiában, kényes, de nemegyszer meddő nárcisszizmusban. A tökéletesség öntudata, mit Eckhardt a korai középkortól kielemez már, néha nyugtalanító és ijesztő. A kisebbségi érzés teljes hiánya éppoly veszedelmes, mint az ellenkező állapot — és ma is gyakran kell felelevenítenünk Montaigne aggodalmát a külföldről üres kézzel, hitetlenül visszatérő franciával szemben. Egyben bízhatunk csupán: a francia

féltékenységben, mely nemegyszer felpezsdítette már a veszteglő szellemet, ha veszedelmes vetélytárssal hozta össze jó sorsa.

Eckhardt Sándor utal a francia „küldetéstudat" válságára, és valószínűleg tapintatból nem feszegeti tovább ezt a kényes kérdést, melyre azonban egész Európa érzékeny. Ez a kérdés túlnő azokon a határokon, melyeket a tudós szigorú becsületességgel vont anyaga köré — a múlt itt nem adhat semmiféle útbaigazítást. Mégis, úgy érezzük, itt dől el az európai kultúra egyik nagy küzdelme, e válság megoldásától függ a francia kultúra egy új korszaka, mely annyi vajúdás után sem tudott megszületni még. Eckhardt úgy látja, hogy az apostoli lendület megtört, az újító vágy megőrzővé, nemegyszer akadémikussá szelídült.

Becsületesen, tiszta lelkiismerettel nem lehet sommázó véleményt adni azokról a küzdelmekről, melyek ma Franciaországban dúlnak: Eckhardt Sándor nem is gondol ilyesmire. Mi azonban kevésbé érezzük konzervatívnak a francia küldetéstudat mai jellegét: mindez talán a háború utáni évtizedben lehetett érvényes, a bőség és nemzetköziség aranykorában, mely Briand-nal szállott sírba, és melynek megörökítője Giraudoux. Franciaország visszavonult magányába, talán legnagyobb harcát vívja ma az angyallal, és mindaz, amit mi zűrzavarnak, Walpurgis-éjnek érzünk, talán egy nagy lelkiismereti leszámolás mindnyájunk számára. Ma sokkal inkább érezzük, mint bármikor, hogy Franciaország Európa lelkiismerete, mely nem tudta még megemészteni azokat az ellentétes eszméket, melyek a megváltozott tájakról sugároznak felé.

Ezek után méltán érdekelhet a módszer, mellyel Eckhardt Sándor e szétágazó problémákat együvé fűzte, és olyan szintézissé emelte könyvében, melyet a francia szellem egyik leggazdagabb foglalatának tekinthetünk, és

melynek ismerete a francia tudomány számára felettébb hasznos volna. A történeti és leíró-elemző módszer, mely a nyelvészet mellett az irodalomtörténet hasznos eszközének is látszik, Eckhardt Sándor könyvében igen szerencsésen egészíti ki egymást. A kép, melyet meg akar rajzolni, egyrészt teljesen történetinek mondható — a nemzeti öntudat kialakulása diachronikus irányban haladó vizsgálatot kíván: de az így kibontakozott vonások nem mindegyike maradandó, és az öntudat csak egy összefoglaló, visszapillantó távlatban válik teljessé. Másrészt egy kialakult, állandó kép vonásait kell szételemeznie: a Társas szellem és az Ész-ember két, egymással rokon csoportja köré gyűl mindaz a mondanivaló, amit Eckhardt Sándor a francia szellemről közölni akar. Az egyes vonások (Az udvari ember, A könnyelmű francia, Szellemesség és józan ész, Világosság stb.) mögé ismét csak a történeti szemlélet bizonyító apparátusa von hátteret. Az örök nemzet-arc élesszemű elemzőjének tételeit így mindig a múlt tényei, adatai támasztják meg: ez a módszeres garancia ad Eckhardt könyvének tudományos biztonságot ott is, ahol legfeljebb megsejtésekről, intuitív meglátásról lehetne beszélni. Ő maga figyelemre méltó megkülönböztetéssel elválasztja műve „eszmetörténeti" részét a francia szellem történetétől. Az előbbi a nemzeti öntudat változásait vázolja — ehhez mintegy kiegészítésként járul a nehezebben megfogható kép: a *szellemé*, melyet Eckhardt elsősorban az irodalomból fejt elő. A nemzeti öntudat képe szükségszerűen lesz ellentmondó és következetlen, de épp tévedéseiben kell jellemeznie a kultúrát, mely megszülte. A francia nép katonai ösztönét, valamint intellektuális türelmetlenségét, műveltségi fölénytudatát nem nehéz bizonyos népi pszichológiai tulajdonságokhoz fűzni, de alakulásukat, változataikat szigorúan végigkísérni nemcsak fáradságos, hanem izgató feladat is.

Eckhardt így mutatja ki a frank győzhetetlenség és a „gloire" elhajlását a világháború elkeseredett védekezésében, így állítja egymással szembe az imperialista és pacifista gondolatot, az önigazolás mindig készen álló jelszavait, de szenvtelen tárgyilagosságában tartózkodik attól, hogy ezeket az adalékokat külön is mérlegelje: a tények elég ékesszólók! A tények logikai ellentétei arra ösztönöznek, hogy egy végső relativista tanulságot vonjunk le belőlük: eszme és tett csúfos összebékíthetetlenségéről. Ideális eszmék szülik-e a hódító háborúkat — vagy a mészárlás keres önigazolásul magasztos gondolatot (XIV. Lajos, Napóleon, vagy a világháború esetében). A tudós kezében azonban ezek az abszurdumok is erkölcsi vonatkozás nélküli adalékokká válnak: tévedés, ámítás éppoly értékes a tétel szempontjából, mint ellenkezője.

A fejezet végső értelme az az idealizmus, mely misztikusokat és szabadkőműveseket, pacifistákat és „gloire"-rajongókat, nacionalistákat és utópistákat egy közös nemzeti tulajdonság hordozóivá tud avatni. Bár fel kell vetnünk szüntelen a kételyt: nem tudnák-e ugyanezt bebizonyítani önmagukról is bármelyik nép fiai, nem önáltatás-e kissé minden népi önismeret, és az adatok szaporításával nem lehetne-e csupa egymást semlegesítő ellentét-párból rakni össze a talányos, változékony népi arcot? Eckhardt maga is tudja ezt, nem törekszik túl merev tételekre, és vezérfonalként egy konvencionális, régóta kialakult portrét fogad el, melyet hol cáfol, igazít (pl. a „könnyelmű francia" esetében), hol pedig új vonásokkal told meg. Ez a portré azonban — közérvényű volta miatt — inkább csak a XVII. század folyamán állandósult vonásokat tartalmazza, a franciát túlságosan egy fegyelmezett, intellektuális közösség oldaláról mutatja be, a társas embert és az észembert látván benne elsősorban. Nem mulasztja el azon-

ban Eckhardt, hogy az érem másik oldalára is fel ne hívja a figyelmet. A hideg, aszkéta-racionalizmus alatt egy ugyancsak aszkéta-miszticizmus rejtezik, „raison" és irracionalizmus egyaránt jellemzik a franciát, ahogy „francia Beaumarchais és Mauriac, Rabelais és Pascal, Voltaire és Paul Claudel, Ninon de Lenclos és Lisieux-i Szent Teréz". De mindezen evidens ellentétek mellett is tovább, mélyebbre lehetne vezetni a francia szellem értelmen túli, magányos vonásainak elemzését. Kár, hogy az anyag természeténél fogva ez a másik arc nem kap külön, összefoglaló fejezetet, és így a sorok közül kell kiéreznünk a lappangó feszülést, lázadást, mely a közösségi szellem ellen tör, és akár gőgös remeteségében, akár túláradó romantikájában a társas-racionalista, XVII. századi szellem ellenlábasa igyekszik lenni. Eckhardt Sándor az irodalom anyagából meríti bizonyítékait, és így konvencionális nemzetképének elsősorban a XVII. századi jelenségek szolgálnak alapul. Közismert, hogy ez a század emeli dogmává a „raisont", és ez merevíti véglegessé az irodalom társasági formáját. A preromantika reakciója és a romanticizmus lázadásai ellenére sem tudta levetkezni a francia szellem azokat a közösségi vonásokat, melyek XIV. Lajos korától mindvégig kísérik. Mondanunk sem kell, hogy bár e vonások csírái megtalálhatók a középkor irodalmában is, a XVII. század közepéig inkább az ellenlábas szellem egyeduralmáról beszélhetünk. Akár Rabelais-t, akár a Pléiade hermetizmusát tekintjük, akár a XVII. század regényirodalmát vagy a précieux-k metaforáit, pointe-jait vesszük vizsgálat alá, egyik sem tartalmazza azokat az elemeket, melyeket ma a francia szellem fő vonásainak, elengedhetetlen jegyeinek tekintünk. Az „ellenlábas" szellem igazi megfékezését, a francia lélek nagy diszciplináját a XVII. század retorikája hozza el. Eckhardt Sándor egyik legérdekesebb feje-

zete a retorikáról szól, és az irodalom törvényeinek vizsgálói talán meglepetéssel látják azt a viszonylagosságot, mely a spanyol—olasz barokk ihletőjét a francia „világosság", a XVII. századi klasszicizmus létrehozójaként mutatja, hogy később, Victor Hugo művészetében a romantika egyik legősibb corneille-i jegye legyen.

Igazi elemébe azonban az utolsó fejezeteknél jut a szerző, talán azért, mert a tisztán irodalmi anyagban jobban ki tudja bontani elemző készségét. A *Lélekelemzés*, valamint az *Érzékek és formák* című fejezetek a francia irodalomtörténet legsikerültebb lapjai közé tartoznak. A pszichoanalízist és a formaösztönt a francia lélek racionalista hajtásának tekinti Eckhardt, de ugyane fejezeteken belül eljut az ellentételig: Proust, valamint a misztikus irodalom léleklátásában, és ugyancsak Proust érzékelésében már egy irracionális szemlélet jelentkezéseit vizsgálja. A francia stílus klasszikus változatát abban az összhangban látja, mely érzékelés és formalátás, valamint a francia ember racionális lelki szerkezete közt kialakul: Stendhal, Mérimée, Musset stb. esetében pedig a romantika egy racionális változatára mutat rá, „amire példát alig nyújt másutt a romantika európai története".

A dilettantizmusban (mely Eckhardt szerint a szerepjátszás, megfigyelés, valamint intellektuális élvezet összegezéséből alakult ki) a francia irodalom egy ma már időszerűtlen formájára mondja ki az ítéletet; a kortársak kétségbeesett dogmakeresése bizonyítja legjobban az analízis intellektuális játékainak csődjét.

ROMANTIKUSOK ÉS REALISTÁK

CHATEAUBRIAND, A VARÁZSLÓ

Vannak írók, akik szerepük kétessége, nézeteik bizonytalansága, egész egyéniségük visszariasztó volta ellenére is elbűvölnek, rabul ejtenek, értelmünkre rácáfoló engedékenységre kényszerítenek. Az ilyenek közé tartozik Chateaubriand.

Élete talán épp azért válhatott gyanússá az utókor számára, mivel nagyon is szép volt. Pályája azért hagy ma bennünket hidegen, mert sikerek és bukások, ünnepeltetések és megaláztatások nagyon is arányosan, túlontúl tetszetősen osztoznak rajta. Főúr volt, de rangja és vagyona nem lehetett elegendő ahhoz, hogy megölje benne a művészt; művész volt, de tehetsége és alkotókedve nem boríthatta előtte árnyékba a politikai és diplomatai karrier kísértéseit; szenvedései sokkal színpompásabbak, diadalai sokkal kesernyésebbek voltak, hogysem azt a valódi harcot és valódi békét ismerhette volna, melyek nélkül egy igazán nagy élet elképzelhetetlen. Mennyire irigyelhette sikereit és szárnyalását Stendhal — s mégis, mily kevéssé vehette volna hasznát, ha Chateaubriand erényeivel vagy

szerencséjével, hibáival, vagy balsorsával ajándékozza meg, ideiglenesen, egy játékos angyal.

Kortársai, de ő maga is, azt hitték, hogy művével valami új hangot szólaltatott meg, mely sugallón és ébresztően hat majd eljövendő évtizedek képzeletére. Valójában azonban egy elmúlt kor hangját hallatta, hangot, mely immár idegenné, feledetté vált: a XVIII. század, az Ancien Régime hangját — öntudatlan biztonsággal és gazdagsággal, pompával és finomultsággal, habár egy csalóka „korszerűség" külsőségeibe álcázottan. Chateaubriand és kortársai egyaránt nem sejtették, hogy ez az elbűvölő hang ama zenék helyett szól, melyektől az idő s egy világváltozás megfosztotta őket — tiltott zenék, visszahozhatatlan dallamok helyett. Olyan bűvész volt, aki nem sejtette, hogy bűvölet, amit művel — s kortársai úgy figyeltek rá, mint akik a jelen képeiben is csak emlékképeket tudnak látni. Az emlékezés azonban mindinkább veszti erejét — ebben rejlik Chateaubriand veresége és Stendhal diadala.

A katolikus szellem, a keresztény eszme nagy újítójaként ünnepelték — holott akár a katolicizmus, akár a kereszténység igazi valóságához sohasem volt mélyen, őszintén köze. A Napóleonhoz hasonló kalandorok és hódítók fajtájára ütött inkább: szembeszegült Napóleonnal, s mindvégig együtt érzett vele. Nem ismerte az embert, de még az emberiséget sem: élet és történelem csak megindító és megható helyzetek vadászterületeként tárult elébe — mintha leste volna, de nem a lélek, hanem: a történelem, a végzet hősi és fenséges tirádáinak alkalmát a természet és a halál pompázó vagy titkos drámáiban. Mindmáig szószátyár dicsekvőnek hiszik, pedig valójában csak érzéketlen a valóság iránt; fontoskodónak, gőgösnek híresztelik, holott csak elérzékenyült és hiszékeny, mint egy arisztokrata. A polgári írók már az emberi komédia változásait lát-

ják, amikor Chateaubriand még mindig valamely paradicsomi kertben kóborol, magányosan és társtalanul.

Hajlékonyabb, zeneibb művet keveset ismerek az övénél — s mégsem nőies ez a mű, mégsem lágy vagy andalító. Don Quijote is férfi-jelenség volt — és Chateaubriand is az, habár nem épp ossziáni arcfintorainak jóvoltából. Ebből az életműből ma már leginkább csak magának az életnek a regénye, a *Mémoires d'Outre-Tombe* érdekel bennünket, a *Sírontúli Emlékiratok,* melyeket holmi „túlvilágról" érkező visszhangnak szánt, amikor majd halála után megjelennek. E céljára rácáfolóan azonban már életében többszörös előlegeket vett föl alkotására, s az irodalmi szalonokban élő hangon olvasta fel a síri ajkakra szánt fejezeteket. Ez a hatalmas emlékirat mégsem a színes, mozgalmas, fordulatokban gazdag élet miatt érdekel bennünket — hanem inkább amiatt, ami benne mozdulatlan és sikerektől-csapásoktól független mondanivaló. Egy nagy költő szólal itt meg, prózába fojtottan — Baudelaire-ig nem találunk költőt, őhozzá foghatót. Vagy talán: nem is annyira költő, mint inkább — szónok Chateaubriand, aki azonban az antik szerzőktől, Racine-on át Rousseau-ig, az ékesszólás minden gyarapodásával gazdagon, valamennyi, akár legparányibb hangsúlya iránt érzékenyen, s legmerészebb zenei hatásaitól sem visszariadón: a világ hangulatainak és látványának ékességét szólaltatta meg, ámítón és meghatottan — mintha tulajdon koporsója felett akarná a világirodalom legszebb, legpanaszosabb és mégis legujjongóbb gyászbeszédét elmondani.

Az egész eljövendő francia költészet ott rejtőzik e műben, mely két évszázad kiapadt lírájáért kíván kárpótlást nyújtani — de benne rejtezik e műben Proust is, Giraudoux is, s minden hangulat-varázsló irodalom ígérete, izgalma és lehetősége!

JEGYZET STENDHALRÓL

Napóleon bukása után, s a Bourbonok visszatértével általános lelki és szellemi válság tanúi lehetünk egész Európában, de különösképp Franciaországban. A valóság helyett kárpótlást kell keresni valahol: hol egyebütt lehetne ezt reményteljesebben, mint a képzelet vidékein? Franciaországban, Angliában és Németországban a képzelet kalandjainak napja virrad — Párizs egy új ízlés, egy új irodalom betörésének csatamezejévé válik. Vannak azonban, akik idegenül és ellenségesen szemlélik; ellenmérgeket keresnek, védekező életmódba szorulnak miatta. A XVIII. század ragyogó racionalizmusának, ész-kultuszának megcsappant hívei ezek: az ő mértékük továbbra is az értelem, az új világot és magát a forradalmat megteremtő értelem igénye. Ezek az egyre idegenebbé váló szellemek nem a fiatalok sorából kerülnek ki: eszményképük továbbra is a forradalom — és e forradalom látszólag legkiemelkedőbb hőse: Napóleon.

A forradalmi konzulból lett császár emléke vegyes érzelmeket keltőn él volt alattvalóinak szívében. Vannak,

akik árulót látnak benne, s a forradalom eszméinek szétzüllesztőjét. Vannak azonban, akik továbbra is az olaszországi csaták hősét csodálják benne — a hódító hadvezért, aki a forradalom seregét végigvezette fél Európán, megalázta a nép legerősebb ellenségeit, s a szabadság, testvériség, egyenlőség gondolatát elhintette a leigázott népek között. Ezekben az esztendőkben Napóleon alakja még nem válik legendává — hisz ő maga is él még Szent Ilona szigetén; életének és cselekedeteinek értelmezése azonban döntő megkülönböztetéseket von haladók és maradiak közé.

A Napóleon-csodáló, XVIII. századian racionalista alkatú magányosok és kirekesztettek közé tartozik maga Stendhal is. Ha valaki, úgy ő érezheti magát kirekesztettnek és magányosnak, ebben a korban. Az öregedő Stendhal kedvetlenül lézeng a Bourbonok Párizsában, társaságba nem jár, zord legénylakásán sohasem fogad vendégeket — nagy néha mutatkozik csak a Palais-Royal környékének szerény kávéházaiban.

Napóleon bukása, a Bourbonok visszatérte, a polgári társadalom kialakulása Stendhal egész életkedvét elvette. Miért?

Mert Napóleonban egész életének és művészetének értelmét, minden becsvágyának és reményének megtestesítőjét látta. Stendhal, ez a pontos és könyörtelenül élesszemű művész csak egyetlen hősében tévedett: Napóleonban.

Ezt a tévedését könnyebben megérthetjük, ha gyermekkorát magunk elé idézzük. Grenoble-ban telt el ez a gyermekkor, örömtelenül, szigorú, polgári környezetben; Stendhal egyetlen helyet tudott csak igazán gyűlölni, élete végéig: az apai házat!

Mindentől óvakodtak, minden elől elzárkóztak e házban, amit a forradalom hozott. Így csak természetes, hogy a fiatal Stendhal, aki odahaza a legcsekélyebb szabadságot

sem élvezhette, akinek napjai örömtelen magányban és unalomban teltek el: szabadságának, menekvésének jelképét a forradalomban, majd ennek utódjában, Bonaparte konzulban látta. Micsoda izgalmak és kalandok lehetőségei nyílnak is meg az első konzul katonái előtt! Micsoda váratlan pályák ívelnek Párizsban; katonai, politikai, társadalmi karrierek legendái jutnak el még Grenoble-ba is.

És alig akad valaki e században, aki úgy vágyna a sikerre, a hódítók nagy elégtételeire: hírnévre, szerelmi diadalokra, ünnepeltetésre a szalonokban és kitüntetésekre a csatamezőn, mint Stendhal. Megható ez a gyermeki vágyakozása, mely férfi-, sőt öregkorában sem csökken: csak növekszik, rögeszmévé, gyötrő várakozássá, majd keserű elégedetlenséggé. Hirtelen, váratlanul, elkápráztatón valami nagyot véghezvinni — egy csapásra híressé válni: ez a vágya sohasem teljesülhetett!

Szerelmi diadalokat akart learatni — de csúf volt. Szenvedélyességében a legtöbb elragadtatást osztó férfinak hitte magát — de a nőknél csak kudarcok érték. Társaságban félszegen viselkedett; egész életében eleganciára vágyott, naplójában, leveleiben lelkendezve számolt be újonnan vásárolt ruhadarabjairól: mégsem tudott velük feltűnni. A regényírásba csak azért fogott, mert megirigyelte Balzac és más kortársak sikerét — de könyvei siralmasan alacsony példányszámban fogytak el; még művészetével sem tudott divatossá válni.

Különös, hogy azt a keveset, amit mégis megkapott az életből: Napóleonnak köszönhette. Részt vett hadjáratai-ban — szerény beosztásban ugyan —, de eljutott Olaszországba: és itt hirtelen vágyai ígéretföldjén érezte magát. Milánóban táborozott ő is, a francia csapatokkal — s a milánói társaságnak, a grenoble-i és párizsi viszonyokkal olyannyira ellentétes könnyedsége, életvidámsága, gondtalan

öröme láttán elképzelt egy népet, a tökéletes emberek népét, az igazi, a végletes szenvedélyek nagy hőseit — s milánóiaknak nevezte el őket. Ezek a képzeletbeli milánóiak népesítik be legszebb regényének, a XIX. század egyik utolérhetetlen remekművének: a *Pármai Certosá*nak lapjait. A valóságban sohasem léteztek ilyen arkangyalok, ilyen tragikus és boldog, ilyen szabad és hősi jellemek. S mégis, a *Pármai Certosa* a valóság képét adja — a valónál valódibb valóságét; ezek a szenvedélyek nem létezők, s mégsem elképzeltek: inkább az emberi képességek végső határait jelképezik — határokat, melyeket azonban mindannyian el tudunk érni, ha igazi emberek vagyunk. Stendhal világa ritkaságában, egyszeriségében is a legemberibb világ.

Stendhal nem soká szolgált Napóleon hadseregében: a katonaruhát a diplomata-frakkal cserélte fel, s ugyancsak Olaszországban, Civita-Vecchiában látta el azt a szerény tisztséget, melynek szürkeségéből a szerencsés Chateaubriand diadalait oly reménytelenül szemlélhette. A keserűség, a csalódás egész életére a lelkébe ette magát. S épp ezért egész lelkesedését, minden figyelmét és bíráló-elemző tehetségét olyan regényhősbe adta bele, akinek sorsa az övétől leginkább különbözött.

Így született másik remekműve, a *Vörös és fekete*. Julien Sorel, e regény főalakja paraszti származék, mégis a feltörekvő polgárság sorsának jelképe. Stendhal irigyen és megkeseredve figyelte az ilyen sorsokat. Egyetértett velük — s bizalmatlan volt irántuk. Akárcsak tulajdon regényhőse iránt. Mert Julien Sorelt hol elragadónak érezzük, hol visszataszító szörnyetegnek. Hol a szenvedély hősének, hol a számítás, a ravaszság, a sunyiság képének. Asszonyok segítségével hág egyre magasabbra pályáján — s akiknek már nem veheti hasznát, cinikusan eldobja ma-

gától. Szenvedéllyel együtt meglevő hidegség, rajongással párosított cinizmus — íme, a sokat vitatott stendhali arc — hőseinek, hősnőinek csaknem közös arca.

Realista volt — hisz a romantika legviharosabb hódításai közepett is a hűtlenül elhagyott értelemhez ragaszkodott. Csökönyös volt, nem engedett a divatnak. Mogorván és ellenségesen nézte a szerencsés fiatalokat, akiknek műveit szétkapkodták, miközben az övéi a könyvtárakban porosodtak.

Talán világosabban áll előttünk sorsa, ha műveinek utóéletét is figyelemmel kísérjük. Életében nem volt sikere, halála után azonnal el is feledték. Balzac nagy tanulmánya sem tudta a nevét megőrizni: a francia irodalom egyik legnagyobb egyéniségének neve évtizedekig ismeretlen maradt. Azok a fiatal tudósok fedezték csak föl, akik az École Normale Supérieure falai között egy új, pozitivista és racionalista filozófia feladataira készültek föl, hogy szembeszálljanak a romantika immár veszedelmessé váló pusztításaival. Taine nemzedéke volt ez — s maga Taine is Stendhal felfedezői, első népszerűsítői közé tartozik. Egyetemi évei alatt néhány társával osztozott csak az ismeretlen Stendhal csodálatában — a század vége felé azonban a feledett író hírneve nőttön nőtt, már Balzacét, már Flaubert-ét is homályba borította. Stendhal kéziratait előkutatták, könyveit újból kiadták. Művének ápolására külön társaság, külön folyóirat alakult.

Ami a leginkább meglepő: Stendhal mindezt még életében megjósolta. Valósággal évszámnyi pontossággal megsejtette diadalának eljövetelét — mely egyúttal egy örökebb, keményebb, értelemtől áthatottabb, szenvedélyesebb, s mindezeket összegezve: *emberibb* művészet diadala is lett.

THACKERAY ÉS A *HIÚSÁG VÁSÁRA*

1

A bíráló, a *kritikai* realista ábrázolás mindmáig friss, erőteljes remekműve a *Hiúság Vására*. 1846-tól 1848-ig látnak napvilágot a mű fejezetei, de a kép, amit regényében Thackeray az angol burzsoáziáról rajzol, nem csupán a múlt század első felére jellemző, s nem csupán a brit társadalomra. Ez a regény szélesen, általános érvénnyel tárja föl arisztokrácia és polgárság hiú illúzióit, értelmetlen becsvágyait, csalóka kielégüléseit s egész fényűző kicsinyességét. A „hiúság vására" voltaképp nem egyéb, mint ez osztályok mindennapi életének látványa. Thackeray bő leltárba foglalja mindazt, amiért sem élni, sem meghalni nem érdemes — s ami mégis, az igazi örömök és az igazi szenvedések pótlékaként tölti ki ezeknek az embereknek életét.

Thackeray maga figyelmeztet bennünket, hogy regényének nincsenek hősei. De hogyan is lehetnének, amikor a „hiúság vásárában" elfakulnak a szenvedélyek, egyhangúakká szürkülnek a bűnök — s a jóság, a becsületesség, az áldozatkészség erénye is jámbor balekséggé törpül.

Thackeray már-már hajlandó az *egész* emberi életet — „hiúság vásárának" tekinteni. S a regény azzal a tanulsággal is zárul, hogy sorsát az ember sohasem képes a „hiúság vásárának" értelmetlen zűrzavarából kiszakítani, s legnemesebb szándékai ellenére, az ott lejátszódó szánalmas bohózatok szereplőjévé süllyed.

Thackeray tekintete messzire hatolt a hiúság reménytelen vásárában. Ismerte a vásári sátrak gazdáit, és rászedett vevőiket — ismerte a vásár kikiáltóit, csepűrágóit és zsebtolvajait. Ismerte az angol burzsoáziát. Ez az osztály — melynek előharcosai a Cromwell-forradalomban még királyt fejeztek le — most hasmánt hódol az arisztokráciának. Thackeray maga is a polgári osztály szülötte — kalkuttai, gyarmati tisztviselő volt az apja —, de megkeseredik a szíve, gúnnyal, epével telik meg a szava, amikor elmondja mindazt, amit a tulajdon osztályáról tud. Mert amiről tud, lehetetlen arról hallgatnia, s igazi művésznek azért érezzük, mivel kimondja, hirdeti az igazat, melyet szívének keserűsége itatott át.

2

Nem épp eredeti, de találó ötlettel, Thackeray egy bábszínház drót rángatta bábjaihoz hasonlítja a regény szereplőit. Tartsunk rövid szemlét felettük, s keressük meg jellegzetes vonásaikat. Mennyiben típusok ezek a regényalakok, akiknek végzete valóban oly gépies egyöntetűséggel teljesedik be, mintha csak dróton rángatnák őket?

A regény cselekménye a Waterloo előtti esztendőkben indul, a napóleoni háborúk idején, nem sokkal a spanyol félszigeten vívott harcok befejezése után. E harcokban a Wellington vezette angol sereg kiszorította a franciákat a

félszigetről. „E század tízes éveiben . . .” — ezek az első fejezet kezdőszavai, melyek a Pinkerton kisasszony intézetéből távozó két leány: Emilia és Becky sorsát elindítják. Az előbbiben a burzsoázia — a másikban az arisztokrácia életébe tekinthetünk. A „hiúság vásárá”-ban is e két osztály tapossa egymás sarkát. A burzsoázia viszonyát az arisztokráciához a *sznobizmus* fogalma fejezi ki — a sznobizmusé, melynek gyötrő mohósága, meddő sóvárgása, hiú ábrándossága csillapíthatatlan izgalmakra és szenvedésekre kárhoztatja a regény legtöbb szereplőjét. A *Hiúság Vásárá*-ban Thackeray minden ostorozó haragja, csípős iróniája az angol középosztály sznobizmusa ellen irányul. *S. nob. (sine nobilitate* — nem nemes) — ez a rövidítés jelezte az egyetemi anyakönyvekben a burzsoá ifjak nem-nemes származását — s a sznobizmus, az arisztokrácia utánzása, a címeresekhez dörzsölődzés, a nemesi címek fétis-kultusza megmérgezte az egész angol polgárság életét. *S. nob.* — ez a rovidítés úgy kínozza viselőit, mint a mesebeli ágy selyemhuzatai alá rejtett borsószem a rossz alvót. Vagyon, szerelem, üzleti siker sem kárpótolhat a nemesi címerért. Már a tizennyolcadik században, a gazdag kereskedő polgárság, a whig-politika harcosai, ellenfeleikhez, a konzervatív földbirtokosokhoz, a nemesi torykhoz akartak hasonulni, s birtokokat vásároltak az arisztokratikus életmód kedvéért, illetve a nemesi rang reményében.

Szánalmas, hiú rögeszme az angol középosztály sznobizmusa. Tulajdon alacsonyságukat ismerik be a társadalmi „ranglétrán” fölfelé áhítozók. „Az angol burzsoáziát még ma is annyira áthatja a maga társadalmi alacsonyabbrendűségének tudata — írja Engels —, hogy saját és a nép költségén a henyélők valóságos dísz-kasztját tartja el, amelynek az a dolga, hogy minden parádés alkalomkor méltósággal képviselje a nemzetet, és az angol burzsoázia felet-

több megtisztelve érzi magát, ha egy burzsoát méltónak találnak arra, hogy ebbe az elvégre maga a burzsoázia által létrehozott zártkörű testületbe felvegyék."

Engels e szavait joggal jegyezhetnők a *Hiúság Vására* Osborne-családjának arcképei alá. Az öreg Osborne, a meggazdagodott tőzsdei vállalkozó, azért adja fiát, George-ot katonának, hogy arisztokraták közt forogjon. Micsoda élvezettel szövi szavai közé üzletfelei társaságában azoknak a lordoknak és bárónak nevét, akikkel fia együtt vacsorázott, s akik kártyán vagy biliárdon leereszkedőn elnyerték tőle a pénzét. Könyvespolcán, a biblia mellett, a főúri családok névkönyvét őrzi. Ha egyszer-egyszer egy nagyúrral került szembe, „úgy csúszott-mászott előtte, s úgy mylordozta, ahogyan csak egy szabad angol polgár képes erre". Porban hever egy-egy „történelmi" név előtt az öreg Osborne, s úgy sütkérezik fényében, „mint egy nápolyi koldus a napban".

Az angol kapitalizmusnak abban a fejlődési szakaszában, mely a napóleoni háborúk idejére esik, a pénzemberek még valósággal rászorultak az arisztokráciára. Az ipari burzsoázia viszont akkoriban még nem szerezte meg magának azt a politikai befolyást, melynek birtokában később az államélet irányítását a nagybirtokos nemesség kezéből kiveheti. A regény két nagypolgári családja — Osborne-ék és Sedley-ék — a bankárságot képviselik, s az ő görcsös kapaszkodásuk az előkelő „nyugati" negyed, a West End arisztokrata lakói után, jellemzően testesíti meg Thackeray regényében az 1832 előtti, vagyis a választójogi reformot megelőző helyzetet. Ez a reform majd csökkenti a parlamentben az arisztokrácia szerepét, s utat enged a gyáripar burzsoáziájának, melynek érdekei 1832 előtt sokszor nem egyeznek a nagybirtokosok és bankárok érdekeivel.

Ha az öreg Osborne alakjában is az 1832 előtti banktőkés magatartása ölt testet — a nagypolgári sznobizmus mily változatos színeit és vonásait tárja még elénk Thackeray az Osborne-fiúban, George-ban. Ábrándos, gyermeteg örvendezése, mellyel a vele szóba ereszkedő arisztokraták kegyéért hálás, talán még megbocsátható gyarlóságnak is minősülhetne. Thackeray azonban az ő jellemén bizonyítja be a sznobizmus mérgező, torzító hatását is. Hisz George nem gonosz, nem lelketlen fiatalember, s amikor a tönkrejutott Sedley leányát feleségül veszi, még jellemesnek is látszhatik. Szívéből azonban minden valódi emberi érzést kiölt a hiúság, a sznobizmus. George számára mit sem jelent felesége odaadó szerelme — hisz Emi ha csak magafajta, polgári sarjadék! Rögeszmés áhítozása, mellyel a „magasabb osztályok" életéhez tapad, elfátyolozza előle mindazt, amit az élettől valóságosan megkapott. Rögeszméje nevetséges és siralmas. Sznobizmusa miatt válik George ugyanoly léhává, mint a regény többi „hőse". Amikor golyóval szívében a waterlooi csatatéren marad, mintha csak egy halál feleslegességével tetézne egy felesleges életet.

Gorkij, aki első írásaitól kezdve, élete végéig újból és újból az *igazi hős* megalkotására vállalkozott, az 1905-ös forradalom bukása után főként ezt kérte számon a kritikai realista irodalomtól. A tizenkilencedik század regényíróinak szemükre vetette, hogy koruk nagy emberei, forradalmárai, önfeláldozó tudósai helyett jelentéktelen fiatalemberek ábrázolására vállalkoztak. Ezt a szemrehányást talán senkinél sem érezzük oly jogosnak, mint Thackeray-nél.

A *Hiúság Vásárának* egyetlen olyan szereplője sincs, akit valamiképp súlytalannak, jellemében vagy sorsában szűkösnek — s általában valami módon léhának ne éreznénk. Ilyennek érezzük még Rebecca Sharpot is, aki pedig

nem éppen „átlagos" vagy „mindennapi" jelenség. De nem érezhetjük hősnek William Dobbint sem, aki Emilia iránti szerelmében annyi önmegtagadást, hűséget, kitartást tanúsít. Milyen becsületes ez az ifjú, s mily példaszerűen „gentleman" mindvégig! S mégis, hiányzik belőle valami lángolás, valami elragadó és megnyerő vonás, ami átütne a „hiúság vásárának" szürkeségén. Kitartó szerelme is már-már hóbortnak tetszhetik. Mégpedig bizonyára azért, mivel Emilia kedves, de színtelen egyénisége aligha indokol ily állhatatos, még a kisebb-nagyobb megaláztatásokba is jámborul beletörődő rajongást. S hogy ez mennyire így van, azt Thackeray, a regény befejezésében finoman ki is mondja: Dobbin, aki elnyerte Emilia kezét — kislányát talán jobban szereti feleségénél. „Ó, hiúságok-hiúsága! Ki boldog közülünk ezen a világon? Ki kapta meg azt, amire vágyott? És ha megkapta, ki van megelégedve?"

Az, hogy Thackeray regénye ennyire híján van a hősöknek, sőt a rokonszenves szereplőknek — s hogy a „hiúság vásárában" ennyire csak a jelentéktelenekneknek, a szürkéknek jut hely: egyrészt a mű ostorozó célzatával, de másrészt magának Thackeray-nek kesernyés elfogultságaival függ össze. Ez utóbbiak megmutatására még vissza kell térnünk. Magának a jelentéktelenségnek, a hétköznapiságnak érzékeltetésére azonban Thackeray kifogyhatatlan ötletességgel, változatos és szellemes gúnnyal vállalkozik. Mily ragyogóan párosítja például Joseph Sedley alakjában a középosztály sznobizmusát az Engels-jellemezte „társadalmi alacsonyabbrendűség" tudatával. Ez a kövér szájhős, ez a félszeg dandy, aki méghozzá olyan hiú, „mint valami lány", egyben — a gyarmati harácsolás ügyes mesterembere is. Joseph szép vagyont gyűjt mint Bogley Wollah „adófelügyelője". Tükörfényes csizmáiban, rikító divatmellényeiben, kicsattanó arcával, az öntelt és cinikus

nyárspolgáriság maradandó típusa ő, akin szatírája legkegyetlenebb remekléseit próbálja ki Thackeray.

De milyen hát az arisztokrácia, melyért Osborne-ék és Joseph Sedley oly reménytelen sóvárgással epekednek? Az „idősebb" Pitt Crawley báró személyében Thackeray a földbirtokosok, a toryk züllését, tudatlanságát, szemérmetlenségét mutatja meg. A báró elvadultsága és cinizmusa nem véletlenül juttatja eszünkbe Gogol *Holt lelkek* című regényének némelyik földesurát, vagy Jókai *Egy magyar nábob*ját. „Agyafúrt, alacsony lelkű, önző, hóbortos, rossz hírű" vénembernek rajzolja meg őt Thackeray — olyasvalakinek, „aki nem tud helyesen írni, és soha eszébe sem jut, hogy olvasson, akinek szokásai, ravaszságai bugrisra vallanak, aki életcélját a törvény kijátszásában látja, aki nem ismeri az ízlést, az érzést, az életörömöt, csak azt, ami mocskos és rothadt; és mégis van rangja, jó neve és hatalma, az ország egyik főméltósága, az állam egyik oszlopa. Főbíró és aranyhintón jár. Nagy miniszterek és államférfiak udvarolnak neki, s a Hiúság Vásárában magasabb polcon áll, mint a legragyogóbb lángész vagy a legmakulátlanabb erény". Crawley báróban is egy egész osztály arculata és sorsa ölt testet; ez az arisztokrácia nemsokára kiszorul a pozíciókból, melyekből valójában már régóta ki is öregedett. Egyelőre még jól él a gabonatörvények védelmében, melyek a szárazföldi búzát távoltartják Angliától, s mesterségesen magas szintet biztosítanak a gabonaáraknak. De mire a *Hiúság Vására* megjelenik a könyvpiacon — napvilágot lát a gabonavámok eltörléséről rendelkező törvény is.

A gabonatörvényeket a napóleoni háborúk után hozták, annak az osztálynak érdekében, melyhez Crawley báró is tartozik. A blokád idején ugyanis a francia és lengyel búza nem juthatott el Angliába, s a földbirtokosok

magas áron adták el termésüket. Waterloo után mintegy másfél évtizeddel azonban megkezdődik a gabonavámok elleni küzdelem. Ebben részt vesz az ipari burzsoázia is, melynek érdeke, hogy az alacsony élelmiszerárak alacsonyan tarthassák a munkabéreket. A gabonatörvények eltörlése, mint arra Engels rámutat, „megteremtette a burzsoáziának, s különösen legtevékenyebb részének, a gyárosoknak fölényét a földbirtokos arisztokráciával szemben. Ez volt a burzsoázia legnagyobb győzelme, de egyúttal az utolsó is, amelyet kizárólag saját érdekében vívott ki".

A gabonavámok körüli harcban a földbirtokos arisztokrácia húzza a rövidebbet. Mert az ellenfelek közül ő képviseli a régit, a halódót, a feudális, az agrárjellegű Angliát. Thackeray nem foglal ugyan állást a gabonavámok körüli harcban — mégis, Crawley báró karikatúrájával arra mutat rá, hogy a földbirtokos osztályban a múlt testesül meg. Az a múlt, melyet a gabonavámokkal együtt törölnek majd el. Anglia ugyanis, mely a napóleoni háborúkba még agrárországként lépett, a gyáripar gyors növekedése következtében ipari országként kerül ki belőlük. És a regényben Crawley báró az agrár Angliát képviseli, nem is annyira falusi szokásai, paraszti modora miatt, mint inkább azért, mivel egy letűnő osztály megdermedt, torz jellemvonásait viseli magán.

De annak ellenére, hogy Crawley báróban a pusztuló múlt áll előttünk — annak ellenére, hogy külsejéről és jelleméről csak a karikatúra adhat hű képet, Thackeray mégsem viszi végsőkig rajzát, Crawley báró éppúgy nem bizonyul szörnyetegnek, ahogyan a kapitalizmust képviselő Osborne vagy Sedley is jóval szelídebb hatást kelt, mint például Gobseck, a kapitalizmusnak ez az uzsorás sátánja, akit Thackeray idősebb kortársa, Balzac alkotott meg.

Az „ifjabb" Pitt kegyességében, kenetességében a

„viktóriánus erények" mögött Thackeray ugyanazt a bomlást mutatja meg, mely az öreg Crawley-nál durvaságban, cinizmusban ütközött elő. Méltó partnere ennek az erényes ifjú arisztokratának például Southdown grófnő is, vallásos röpirataival, s az Üdvhadsereg soraiba illő puritánságával. Mert a történelem színteréről kifelé szoruló arisztokrácia legalább annál a „vallási gépezetnél" igyekszik hasznosnak bizonyulni, mely a „köznép evangélizálásával" küzd egy forradalom ellen.

Thackeray az idősb és az ifjabb Crawley személyében a konzervatív tory-pártiakat mutatta be. A család egyik nőtagjában, a francia forradalom hőseiért, oly „eredeti" módon rajongó Mathilde kisasszonyban viszont a „felvilágosult" whig-pártiak Rousseau-tól és Voltaire-től kölcsönzött elvei mögött födi föl a gőgöt és önzést. Mathilde „barátnőként" bánik Rebeccával, a szegény nevelőnővel, mintha „egyenlők" lennének — hogy ingyen cselédre tehessen szert benne: „Én, édesem, minden tekintetben magammal egyenlőnek tekintem magát... Rakjon csak egy kis szenet a tűzre, drágám... és nem tűzné fel és alakítaná át ezt a ruhámat? Hiszen maga annyira ért hozzá. — S így, az egyenlőség, testvériség, szabadság apostola boltba küldözte Rebeccát, kalapot díszíttetett, s francia regényeket olvastatott vele magának."

A főnemesi osztály legtipikusabb képviselője azonban Steyne gróf, akinek oldalán a Crawley-k ugyancsak szerény, falusi gazdálkodókká szürkülnek. A gróf egyesíti magában az *Ancien Régime* stílusát és szellemét, erkölcsét és nézeteit; dölyfében és életművészetében, cinikus szellemességében és „nagyúri" szeszélyeiben, hiúságában és kéjenc voltában, osztálya utolsó „virágkorának" roskatag maradványaként bukkant fel a „hiúság vásárának" tülekedői közt. Thackeray az ő alakját formálta meg a legszenvedé-

lyesebb kíméletlenséggel — kissé a középkori monda Don Juanjának, a szíve mélyéig romlott, minden erkölcsöt lábbal tapodó főúrnak hasonlóságára. De amíg a feudális középkor Don Juanja szilaj, vakmerő férfiereje teljében áll előttünk — addig Steyne gróf fakó múmia-arcából már csak egy aggastyán gyűlölködő, mohó pillantása mered a vasári világba. Steyne gróf életkora — osztályának életkorát is mutatja, azét az osztályét, melynek szívében végképp kihűltek már a középkori indulatok és a férfikor tüzei — azét az osztályét, melynek szíve már végképp a meddő önzés, a gőg és a félelem görcseibe dermedt. Don Juant a bosszúálló Kőszobor vitte pokolra — Steyne grófot pedig, nagyon is jellemző módon — az 1830-as francia forradalom híre.

A „hiúság vására" arisztokratáinak gazdag galériájában külön helyet foglal el a szegény Rawdon, ez a korlátolt, de alapjában derék lovastiszt, ez a sokszorosan felszarvazott, de feleségét szájtátva bámuló, gyanútlan férj, akinek számos tisztességes, sőt megható tulajdonságát — apai érzését, családiasságát, egyszerűségét, naivságát — Thackeray a maga kesernyés, gúnyos módján, a bárgyúság legrikoltóbb jegyeivel párosítja össze. Kegyetlen író Thackeray: a regény hosszú, bonyolult menete során egyetlen alkalmat sem nyújt olvasóinak, hogy egy arc, egy cselekedet láttán valami üdülést, megkönnyebbülést érezzenek. Micsoda reménytelen, micsoda nyomasztó képet őrizhet a világról az író, aki ennyire nem tud tulajdon regényalakjainak sem megbocsátani!

Osborne-ék, Sedley-ék, Crawley-ék, sőt, Steyne gróf is, csupán lépcsőül szolgálnak egy fiatal nő léptei elé, aki a Soho-negyed „gyanús" bohémvilágából kerül Pinkerton kisasszony szűkkörű „Akadémiájába", hogy onnét tovább törjön, fölfelé, okosan és ravaszul, céltudatosan és önzőn. A regény változatos színeit, alakjait, sorsait ennek a fiatal nőnek, Rebecca Sharpnak elszánt történetése, tarka, merész életpályája kapcsolja össze; ha van a regénynek központi hőse, úgy ő. S ha akad a „hiúság vásárában" valaki, akiben erőt és értelmet, akaratot és lázadást fedezhetünk föl, úgy Rebeccában. Csinosságában is milyen jelentéktelenné sápad az ő oldalán az érzelmes, elkényeztetett polgárlány, Emilia; és mennyire kiütköznek Rebecca mellett Joseph Sedley, George Osborne, az idősb és az ifjabb Crawley, valamint Rawdon gyatraságai! Akivel ez a lány kapcsolatba kerül, annak rejtett hibái előbb-utóbb felszínre bukkannak. És ez azért van, mivel Rebecca gyors ösztönnel ismeri fel „áldozatai" gyengeségeit, s jellemük kínálkozó résein át támadja meg, tiporja le őket. Szélhámosnők rég bevált módszere ez. Kétségtelen, ebbe a veszélyes fajtába tartozik Rebecca. De hát a szélhámosság többnyire a hazugság és a korlátoltság szomszédságában tenyészik. Rebecca csak kiaknázza a lehetőségeket, melyekkel egy erkölcstelen társadalom szolgál. Az emberi gyengéket kifürkésző, majd tulajdon hasznára gyümölcsöztető Rebecca észleletein és cselekedetein keresztül a maga bírálatát juttatja érvényre Thackeray — hisz valójában ő is a Rebecca Sharp hidegen kíváncsi szemével tekint körül a „hiúság vásárában"!

De Rebecca csak fokozatosan, s félig-meddig kényszerből válik szélhámossá. Kezdetben, különösen a Pinkerton-intézetből való távozása jelenetében még merészen lázadó-

nak látjuk. Kíméletlenségében is tiszta és emberi ez a kifakadás, mellyel a száraz, kékharisnya igazgatónő ellen támad — egy még töretlen jellem tiltakozik itt a gerinctelenség, a szolgalelkűség pedagógiája ellen. Ugyancsak hideg és kegyetlen a mozdulat, mellyel Rebecca a robogó kocsiból kihajítja az emlékként kapott ajándékkönyvet, a suttyomban ajándékozó, jóságos és riadt Jemima kisasszony lába elé. De még ebben a mozdulatban is a Rebecca jobbik részének megmozdulását láthatjuk.

Az angol regényirodalom tizennyolcadik századi érzelmes alkotásai a kor divatos írója, Richardson nyomán, szívesen választották hősnőül az erényes nevelőnőt, aki a főúri környezet csábításai közepette megőrzi tisztaságát. Thackeray előtt már Fielding, az angol realista regény úttörője is gúnyt űzött ebből a kenetteljes erényességből. A *Hiúság Vásárának* írója pedig éppen szándékosan indítja el guvernánt-regénynek a maga meséjét: Rebecca a Crawley-családhoz kerül, s innét kezdve, különösen a Rawdonnal kötött titkos házasság következtében, egyre inkább egy szélhámosnő karrierjét futja végig. Rebecca továbbra is a gazdagokkal, a hatalmasokkal fordul szembe — de többé már nem azzal a lázadással, melynek haragja az intézeti búcsújelenetben a szeméből szikrázott. Igen, Rebecca harcol a világgal a maga módján — de mindenekelőtt azért, hogy ebből neki magának haszna legyen. Kezdetben, szelídebb ravaszsággal, csak egy várható örökségben reménykedik. Majd, amikor elvész ez a remény, minden ügyességét, egész éles értelmét szélhámos cselekre, fortélyokra fordítja — a szigetország legszemérmetlenebb álszentjeit is fölülmúlja színlelésében. Minél messzebb hatol a szélhámosság útjain, diadalai is annál pompázóbbak lesznek: végül az udvarnál is bemutatják.

Züllése nem annyira az erkölcsi igazság elégtételéül,

mint inkább amiatt következik be, mivel ezeknek az uralkodó osztályoknak sorai közt akár becsületesen, akár becstelenül, csak elzülleni lehet — s az általános züllésnek enyhébb vagy súlyosabb formái közt lehet csak választás. Rebecca sokat kockáztatott, s ezért botrányosabb körülmények közt fejeződik be a sorsa. Miért is történet, miért is fondorkodik — mikor a „hiúság vásárában" mindenkire egyformán reménytelen sors vár! Elkorcsosul itt minden becsvágy, fonákjára fordul minden lázadás. Aki *belülről* próbálja fölvenni a harcot: egyedül a csalás, a szélhámosság, az agyafúrt intrika útját választhatja, akárcsak Rebecca. Thackeray nem akar igazi harcot, s beéri a fennálló világ csüggesztően keserű bemutatásával. Kortársai közül Dickens tekintete messzebb hatolt — túl a burzsoázia határain. Dickens ismerte a népet, ismerte a munkásosztályt — vagyis azokat, akik kívül maradtak Thackeray ábrázolásán. Emennek érdeklődése nagy ritkán ereszkedik le akárcsak a kispolgárok köréig is.

Rebecca nem csupán központi szerepe miatt válik a regény egyik legfontosabb alakjává. Típus is ez a lány, mégpedig a regény legjelentősebb típusa. Testvéreit, a kapitalizmus mezőire behatolt könyörtelen történetőket, Balzac regényeinek lapjain találhatjuk meg. Balzac egyik híres karrierista-alakja, a fiatal Rastignac sokban emlékeztet Rebeccára. De még Stendhal harcos, szenvedélyes Julien Sorelje is ugyanazt a társadalmi folyamatot tükrözi, mint Rebecca — bármennyire különbözzék egyéniségük. A kapitalizmus egyrészt megtöri, leigázza a szabad egyéniséget — másrészt utat nyit azoknak a ragadozóknak, akik a jószerencsét, az érvényesülést akár a legnagyobb kockázatok árán, s az erkölcs sutbavetésével magukhoz képesek ragadni. E ragadozók sorába tartozik Rebecca Sharp is.

A kapitalizmus első, hirtelen virágzása, a forradalom

utáni Franciaországban a legmerészebb karriereket teremtette meg. Ezek a karrierek mélyen belevésődtek az írók képzeletébe. De a forradalomban fölfelé, az arisztokrácia megürült helyeire törő polgárság legmonumentálisabb, habár mélyen ellentmondásos példáját Napóleon nyújtja, akinek útja a császári trónig ível. Napóleon hatásának titkát abban látta Emerson, hogy az emberek, akik fölött uralkodott, megannyi kis-Napóleonok voltak. Balzac és Stendhal föltörekvő fiatalembereinek sorsa azt mutatja, hogy a kapitalizmus későbbi korszakában immár lehetetlenné válik a napóleoni típusú pálya, és általában, lehetetlenné az akarat, az erő, az értelem győzelme, az élet és a társadalom akadályai fölött. A kapitalizmus nem hősöket szül, a burzsoázia nem Napóleonokat, hanem uzsorás Gobseckeket hordoz méhében. Ez a tanulsága a balzaci, a stendhali fiatalemberek sorsának, mely vagy a tragikus bukás, vagy a fokozatos lezüllés, vagy a körülményekkel való opportunista kiegyezés felé vezet. Stendhal és Balzac fiatalemberei többnyire lelkes, hősi eszményekkel szívükben lépik át a burzsoá világ küszöbét — s ezek az eszmények mállanak szét, amikor a kapitalizmus valósága elkerülhetetlenül összeütközik velük. Balzac egyik legszebb regényének, az *Elveszett illúziók*nak hőse, a vidékről Párizsba érkező lelkes és reménykedő poéta, Lucien de Rubempré is belekerül a „hiúság vásárába", mely Balzacnál természetesen másképp fest, mint Thackeray-nél. Lucien de Rubempré a könyvkiadók, újságok és színházak vásárában züllik el, adja el, prostituálja magát. A kapitalizmus élete: „hiúság vására". S ez a vásár egyben a testi és a lelki prostitúció piaca is. A polgári realisták többnyire azt mutatják meg, mint züllenek ringyókká a hősinek, lázadónak, eszményekért lelkesülőnek induló jellemek. Ha nem akarnak hamar elbukni, mint Julien Sorel vagy Lucien de Ru-

bempré — a ragadozó, a kíméletlen törtetést kell választaniok: a Rastignac, a Rebecca Sharp útját. De hogy ez az út is hová vezet: Thackeray regényéből megláthatjuk.

Marx ezt az utat mindenkinél világosabban látta, s szavai, melyekkel a francia burzsoázia világát jellemezte, az angolra is érvényesek: „... a polgári társadalom legfenségesebb színpadain nyilvánosan bemutatták ugyanazokat a jeleneteket, melyek a lumpenproletariátust rendszerint a bordélyokba, a szegényházba, az őrültek házába, a bírák elé, a kényszermunkára és a vérpadra juttatják".

Íme, a világ, melyben Rebecca a maga pályáját végigfutni készül. Marx szavait is odaírhatnók Thackeray regényének ama jelenetei fölé, melyek Rebecca és férje londoni életét, Steyne gróffal való kapcsolatukat, a „nagy társaságban" játszott szerepüket mutatják be. Ebben a környezetben prostituálódik — ha a szó „finomabb" értelmében is — az a Rebecca, akinek lázadását a regény elején, a Pinkerton-intézet sznob, szolgalelkű szelleme ellen, még oly merésznek, sőt, tisztának is érezhettük. Rebecca még Bonapartét élteti a regény elején — egyrészt, hogy a forradalom egykori tábornokától rettegő angol burzsoáziával dacoljon —, másrészt, mivel őbenne is azok az erők munkálkodnak, melyek Balzac és Stendhal fiatalembereinek „napóleoni típusú" törekvéseit alakítják ki. De Rebecca züllése, szélhámos pályája is azt példázza, amit az előbbieké: a kapitalizmusban nincs többé tiszta út fölfelé, az életnek hősi csúcsai nincsenek többé — csak mocsaras lapályai.

Gorkij bírálatát, melyben „középszerű" fiatalemberek helyett a kor nagy embereinek, önfeláldozó hőseinek ábrázolását hiányolja a kritikai realistáknál, továbbra is jogosnak érezzük. És Thackeray még inkább adós marad ezzel az ábrázolással, mint Balzac, aki Lucien de Rubempré mö-

gött legalább láttatni engedi d'Arthez-nek, a kapitalizmussal valóban dacoló művésznek, s Michel Chrestiennek, a Saint Merry-kolostornál hősi halált halt forradalmárnak alakját.

4

Thackeray realizmusa mindvégig kritikai érvényű marad. Magatartása az emberekkel szemben: egy moralistáé, aki kesernyés kedvvel elmélkedik a hibákon és gyarlóságokon, de aki az ember alakíthatóságában, megváltoztatásának lehetőségében hinni nem képes.

Az ilyenfajta magatartásnak messze Thackeray mögé nyúló előzményei vannak az angol irodalomban, mely a moralizálást — vagyis: a hibák és bűnök, az emberi sajátságok és különcségek, a súlyos vagy megbocsátható tévelygések, a nevetséges vagy megrikató gyarlóságok számontartását, tudatosítását mindig kedvelte. Az angol moralisták örömest elmélkedtek az emberi tulajdonságokon, megjegyzéseket fűztek hozzájuk, többé-kevésbé oktató, javító célzattal, s általában, a társadalom és az ember „természetrajzának" ismeretére törekedtek. Figyelték az életet, megmegragadták típusait, szokásait, furcsaságait, s ezzel jelentősen járultak hozzá a későbbi angol realizmus kialakulásához. Addison és Steele, a tizenhetedik század végén moralizáló írásaikban, ún. „essay"-ikben valóságos széljegyzeteket, apró bírálatokat, megjegyzéseket fűztek a mindennap jelenségeihez. Az ő hagyományukat folytatja Thackeray is, de többnyire gúnyolódó, sőt ostorozó módon, amikor teletüzdeli kurta essay-kkel regényét, elmélkedésekkel kezdi fejezeteit, s néha egy anglikán prédikátor kenetteljes modorát utánozva sopánkodik a „hiúság vásárá-

nak" eseményei fölött. A hatás nemegyszer meg is éri a kitéréseket, akad az „elmefuttatások" között néhány ragyogó sor — például a londoni házak másodikemeleti, kis félkörű ablakáról, melyen a koporsót szokták kiemelni a „hiúság vásárából" távozó utassal; vagy az árverésekről, melyeken a „mélyen szomorodott" örökösök kótyavetyélik el nemrég elhúnyt atyafiúk ingóságait; vagy a „gyengédségekről", forgolódásokról, figyelmességekről, melyekkel az örökség váró rokonság övezi a gazdag nagynénit. Thackeray humorát jellemzi az is, ahogyan az ilyen kis kommentárokat a maga „személyes" kívánságaival megtoldja: „Bár nekem magamnak is lenne egy ilyen nagynéném — egy ilyen fogatot tartó, immár parókás, de azért hajadon nagynéném —, ó, milyen gyönyörű könyvjelzőket, berlini pamutkendőket csinálnának neki a kislányaim; s Júliám meg én milyen kényelmes otthont teremtenénk neki! Ó, szép ábránd! Ó, bohó álom!"

A moralista írók szívesen rajzolták meg a mindennapok jellegzetes figuráinak arcképeit: a piperkőcét, a zsugoriét, a szobatudósét, a kékharisnyáét, a maradi kurtanemesét stb. Ezek az arcképek, sűrített vonásaikkal, a legfontosabbak, a legjellemzőbbek kiemelésére törekvő tömörségükkel, élességükkel és szellemességükkel mintegy a regényirodalom típus-ábrázolásának előzményeiként tekinthetők. Ezt az arckép-rajzoló technikát Thackeray ugyancsak a moralizáló elődöktől veszi át, és alkalmazza következetesen. A *Hiúság Vására* valamennyi szereplőjét gondosan kidolgozott miniatűr-portré mutatja be, de akadnak a regényben olyan önálló kis arcképek is, amilyen például a nyolcvanéves Tufto tábornoké, aki bíborszínűre festett pofaszakállal s fején dús fürtű parókával fordul meg reszketősen a Pall Mallon kocsikázó szépasszonyok után.

Thackeray a gúnyt, az iróniát igen gyakran a szónokias

fennköltséggel, a pompázó körmondattal, a szavaló ékesszólással párosítja — vagyis komolynak, sőt magasztosnak tetsző arccal gúnyolódik és csipkelődik. Stílusa ezért is oly bonyolult: mondatainak méltóságteljes redői mögül kajánul fügét mutat a világnak. A thackeray-i mondat gondosan megmunkált, színesen és szépen hangzó: Carlyle, a kortárs történetíró mutatott példát Thackeray-nak, s néha Dickensnek is, a szellemesen szónokias, felkiáltásokkal, kitörésekkel tarkálló, kiélezett, csattanós, nemegyszer fanyar pátoszú előadásmódra.

Thackeray tehát sokat vett át a moralizáló irodalom hagyományaiból, de ezeket a modern humorista ötleteivel gazdagította. Humora a legváltozatosabb szálakkal szövi át a regényt. A mondataiban rejlő célzások magyarázatához terjedelmes jegyzet-szótárra lenne szükség. Szereplői nevének kiválasztásában is megannyi ötletet csillogtat: Rebecca Sharp családneve (sharp, éles) viselőjének jellemét mutatja meg; a gőgös, de elszegényedett főurat Bareacresnek (pusztatelki) hívják; egy másik szegény grófnőnek Sheepshang (birkaláb) a neve; Rebecca azzal dicsekszik, hogy apja Trictrac gróffal és Du Cornet apáttal malmozott (mindkét szó szerencsejátékot jelöl) stb. A regényben előforduló vallásos röpiratok címei is jellemzők olvasóikra: *Az utcasarki gyümölcsárusnő lelki hányattatása és diadala*, a *Lelki Kincstár Gyöngyszemei, Egy mosónő története és hányattatásai* stb. A tréfás alakok csaknem ugyanoly számosan tolonganak a *Hiúság Vásárában*, mint Dickens regényeiben. Gondoljunk O'Dowd őrnagynéra, aki tenyérnyi ismétlőórát visel az övén, s minduntalan a nemes Glenmalony törzs kiterjedt rokonságával dicsekszik — s gondoljunk a mulatságos kocsisok, lakájok, birkózók, diákok, pincemesterek, szolgálólányok stb. hadára, akiket azonban az érzelmes dickensi humortól nagyon is különböző thacke-

ray-i, „száraz" humor rajzol elénk. Mennyi tréfás ötlet zsúfolódik Pumpernickelnek, a kis német hercegségnek leírásába, mely Thackeray legsziporkázóbb lapjai sorában foglalhat helyet. A hercegség hadserege „egyetlen nagyszerű zenekarból áll, amely a színpadon is teljesítette kötelességét, ahol nagyon kellemes látvány volt végignezni a török ruhákban, kifestve és fakardokkal, vagy mint római harcosok, kürttel és harsonával menetelő derek fiúkat". A regény hősei épp azidőben érkeznek a székvárosba, amikor a trónörökös a bájos Schlippenschloppen Amáliával üli mennyegzőjét. A francia követ ugyan a Potztausend-Donnerwetter-családból való hercegnőt akarta elvétetni a herceggel, de az angol követ megakadályozta ezt, s az esküvő napján az angol követség épületét „mély jelentőségű" transzparens díszíti, mely „a diadalmasan előrehaladó ifjú párt ábrázolta s az elmenekülő Visszavonást, aki nevetségesen hasonlított a francia követre". De nem kevésbé tréfás kedvvel kanyarít Thackeray akár a mellékes, epizódjelenetek mögé is ötletes hátteret; néhány mondata elég ahhoz, hogy Polónia herceg római báljának színtere megelevenedjék: „A hercegnő a Pompili-családból származott, így tehát egyenes ágon Róma második királyáig vitte fel eredetét, valamint az Olympus-házból való Egeriáig, míg a herceg nagyapja, Alessandro Polónia mosószappant, kékítőt, dohányt és zsebkendőket árult, megbízásokat végzett úriemberek számára, és apró kölcsönöket adott. Róma egész előkelő társasága ott tolongott a szalonjukban, hercegek, főhercegek, nagykövetek, művészek, hegedűsök, apátok, fiatal medvebocsok a nevelőikkel, mindenféle rendű és rangú emberek. Termei ragyogtak a fénytől és pompától, a tündöklő, aranyozott keretektől (képek is voltak bennük) és kétes régiségektől, s az óriási aranyozott korona és a hercegi házigazda címere — aranygomba karmazsin me-

zőben (mert a nagyapa karmazsin színű zsebkendőket árult) — és a Pompili-család ezüst forrása ott fénylett az oromzaton, az ajtókon, a házfalakon s pápák és császárok fogadására előkészített nagy bársony baldachinok fölött."

Thackeray túlságosan is beéri a megfigyeléssel — méghozzá az olyasfajta megfigyeléssel, mely csak csüggesztő bűnökre kíváncsi. Nem mintha az ábrázolt világban bármi lelkesítőt, biztatót fedezhetett volna föl — de a burzsoáziáról és az arisztokráciáról megalkotott bírálatát általánosan, az egész emberiségre terjesztette ki, s a *Hiúság Vásárában* már-már az emberi erény tagadásáig jutott el. Annyira betelt az emberi silányság látványával — hogy a hősiességnek, a jóságnak, az emberiességnek már puszta létezésében is hajlandó kételkedni. Mennyit mond el George Osborne-ról az a jelenet, mikor a Dobbintól kölcsön kapott pénzen — amit barátja azért ad neki, hogy az elhanyagolt Emiliának valami ajándékkal szerezzen örömet — magának gyémántos nyakkendőtűt vásárol. És Rebeccáról legtöbbet talán a waterlooi ütközet éjszakája árul el; ezt az éjszakát Emilia és annyi asszony a férjükért való aggódásban virrasztják át. Rebecca pedig hidegen és józanul összeszámolja értékeit, s miután megállapította, hogy két évig is gondtalanul megélne özvegyen: megnyugodva alszik el.

Thackeray nem csupán a burzsoázia és az arisztokrácia világát — de az egész életet börtönnek, a „hiúság vására" börtönének látja. A Thackeray ábrázolta világból nem nyílik jövő — e világ sivár, reménytelen sorsa az egész emberiség változhatatlan sorsának látszik. A regényben az osztálybűnök — melyeket egyébként szigorúan bélyegez meg Thackeray — általános, „emberi" bűnöknek minősülnek.

Dickens a nyomor, a szenvedés látványainak megmutatása mellett sokszor talán érzelmes, de mindig remény-

kedő lelkességgel tárta föl az emberi jóság, a becsület, az önfeláldozás példáit. Thackeray soha, egyetlen teremtményét, egyetlen regényalakját sem szereti. Egyformán távol tartja magát mindegyiktől — még Emiliától, Dobbintól és Rawdontól is, akikben pedig fel-felcsillant egy-egy tisztább, emberibb vonást. Még Flaubert is, amikor a két nyárspolgárról, Bouvard-ról és Pécuchet-ről ír, s életükben a nyárspolgári bárgyúságot ostorozza, végül megszánja őket, s hangja néha át-átmelegszik ettől a szánalomtól. Nem így a Thackeray-é! Szeretet és szánalom mindvégig idegenek tőle! Rebeccát is mily rövid ideig engedi csak lázadónak látnunk — mennyire siet őt szélhámosnővé süllyeszteni!

Thackeray folytatja a tizennyolcadik századi angol regény egyik legjelentősebb művészének, Fieldingnek jellem- és emberábrázolási gyakorlatát. Fielding élesen szemben állt Richardsonnak, az érzelmes regény mesterének ábrázolásmódjával. Richardson, *Pamela* című regényében, de többi művében is, a világot a feltétlenül jó és a feltétlenül rossz emberek táborába osztja szét. Ő *csak* erényt, vagy *csak* bűnt ismer, melyek kizárják egymást, nem férnek meg egymással ugyanegy lélekben. Fielding bírálta, sőt kigúnyolta Richardson erény-kultuszát, eszményítő ábrázolását. Ő a valóságnak sokkal árnyaltabb, bonyolultabb festésére törekedett, s ezért az emberi természetet mindig összetettnek mutatta meg, bűnökből és erényekből állónak, hibák és jó tulajdonságok mérkőzésein, ingadozásain át fejlődőnek. Fielding rokonszenves, sőt csaknem tökéletesnek látszó hősei is követnek el hibákat, hűtlenségeket, botlásokat — s a gonosz regényalakokról is kiderül hébe-hóba valami jó. Fielding tagadta az „abszolút" jó és „abszolút" rossz jellemek létezését.

Dickens sátánian gonosz vagy angyalian jó emberei sokban emlékeztetnek a richardsoni jellemekre. Thacke-

ray, aki Dickensszel, nagy vetélytársával homlokegyenest ellenkező művészi meggyőződést vallott, Dickens helyenkénti lágyságára, érzelmességére a maga műveiben mindig keménységgel és szigorral felelt. De Thackeray tovább is fejlesztette Fielding „összetett" jellemeit. Míg azonban e jellemek Fieldingnél — különösen *Tom Jones* című regényében, derűt, életerőt sugároznak, addig Thackeray „összetett" jellemei csak lesújtó hangulatot hagynak maguk után. S ez azért van így, mivel ellentétben Fieldinggel, aki valószerűbbekké, elhihetőbbekké akarja tenni hőseinek jó tulajdonságait, amikor valami hibát vegyít közébük — Thackeray éppen a silányságot, éppen a bűnt akarja valószerűsíteni, amikor hordozójával, esetlegesen, valami jó cselekedetet hajtat végre. Fielding tiszta és bátor hőse, Tom Jones például mélyen és áldozatkészen szereti Sophiát — de a pillanat csábításának engedve, megcsalja őt egy másik lánnyal, Mollyval. Thackeray-nél viszont George Osborne, aki sznobizmusában és hiúságában minden igazi érzésre és szenvedélyre képtelen — Dobbin rábeszélésére, s valami „nagylelkű" ellágyulásában, *mégis* feleségül veszi az elszegényedett Emiliát.

Mi az oka, hogy Thackeray ennyire szeretet nélkül ábrázol? Mi az oka, hogy Fielding emberábrázolási módszerét, mely valószerű és harmonikus jellemeket hozott létre, Thackeray ugyancsak valószerű, de kizárólag silány alakok megteremtésére használja fel? Miért oly egyoldalún sivár és csüggesztő az ő világa? S miért nem érezzük láttán a jövő, a felszabadulás reményét? De mégis, miért látszik ez a világ, minden egyoldalú jellege ellenére, valóságosnak?

Regénye első felében Thackeray meglehetős széleskörű ábrázolást nyújt az 1815 körüli Angliáról — az uralkodó osztályokról s a napóleoni háborúk következtében kiéleződő válságokról, melyek a regény szereplőinek sorsát is

közelről befolyásolják. Azt mondhatjuk, a regény első fele, mely a waterlooi ütközettel zárul, az egész kort megeleveníti, s a szereplők magánsorsa köré fölépíti a társadalomét is.

Annál kevésbé mondhatjuk ezt a második részről, melynek cselekménye az 1815 utáni korszak eseményeitől, fejlődésétől sajátosan elszigetelődik. Pedig ezek az események, ez a fejlődés rendkívüli jelentőségűek.

Nem mintha Thackeray-től a chartizmus harcainak bemutatását kellene most számon kérnünk. De kétségtelen, hogy a regény cselekménye elsiklik a kor valóban fontos eseményei mellett. Az 1815 utáni gazdasági válságokból mit sem látunk, holott ezeket az Osborne-ék osztálya is meg kellett érezze. (A Sedley-éket tönkrejuttató válság korábbi keletű, s kisebb méretű az 1830 körülinél.) Hasonlóképp nem látjuk a gabonatörvény miatti harcokat, holott ezek a Crawley-családot nagyon is közelről érinthették. Az ifjabb Pitt báró foglalkozik ugyan a malátáról s a gabonakérdésről szóló röpiratokkal, de ezt Thackeray inkább csak nevetséges különcségnek mutatja. És ami még inkább meglepő: nyomát sem látjuk a regényben annak az ipari burzsoáziának, mely feltörekvőben van, az Osborne-típusú pénzemberek mellé, a Crawley-típusú tory földbirtokosok helyére.

A regény e sajátságainak kettős magyarázatuk van — s e magyarázat egyszersmind felel a korábban felvetett kérdésekre, és megmutatja nekünk Thackeray realizmusának kötöttségeit.

Az első magyarázatot magának Thadkeray-nek életében, száraz, magányos egyéniségében kell keresnünk. Kortársai hidegnek, merevnek emlegetik; beszédmodorát cinikusnak, kedvességét erőltetettnek, leereszkedőnek; félnek maró szellemességétől, de észreveszik, hogy érzékeny-

sége könnyen sebezhető. Az írói siker sohasem mosolygott rá: a *Hiúság Vásárának* kéziratával kiadótól kiadóig házal. Fiatalkorában a polgári osztály fiainak viszonylag gondtalan életét éli: Cambridge-ben tanul, majd elkölti apai örökségét, s rajzolóként próbál érvényesülni, de sikertelenül. A *Hiúság Vására* után még néhány jelentős regényt ír (a *Pendennist*, 1848—1850, az *Esmondot*, 1852 stb.), majd tanulmányaival, felolvasásaival arat sikert, a XVIII. század humoristáiról, s a Hannover-királyi ház tagjairól *(Négy György)*, akiket kíméletlen szatírával pellengérez ki. Sokat utazik, bejárja Németországot, Franciaországot, Olaszországot, Észak-Amerikát. Nagy író-barátját, Dickenst őszintén csodálja, de szíve mélyén gyógyíthatatlan sebet őriz, amiért a *Copperfield* alkotójának népszerűségével az ő regényei nem mérkőzhetnek. 1863-ban hal meg, és sírja mellett földbe gyökerezett lábbal áll Dickens, mint aki nagyon is érzi, hogy méltó vetélytársat és szövetségest veszített.

Thackeray élete klubokban, szerkesztőségekben, kiadók szalonjaiban telik el — ő alig ismeri azt a népet, amellyel gyermekkori nyomorának esztendeit Dickens megosztotta. Némi igazuk lehet azoknak, akik Thackeray-ben, a sznobizmus nagy ostorozójában — bizonyos mértékben a sznobizmus egyik hódolóját is látják. Thackeray, aki bírálja a burzsoáziát — a burzsoázia életét éli, a *Hiúság Vására* színtereire bezárkózó életet. *Nehéz Idők* című regényében Dickens azért foglalkozik a munkásmozgalom kérdéseivel, mivel a nép életéről, szenvedéseiről bőséges tapasztalatai vannak. Ilyen tapasztalatokkal Thackeray egyáltalán nem rendelkezik.

A regény hiányainak másik magyarázatát abban kell keresnünk, hogy Thackeray a *Hiúság Vásárát* olyan időpontban írja, amikor a válságok és harcok után az angol kapitalizmus viszonylag zavartalan virágzásnak nézhet

elébe. Az 1851-es nagy kiállítás, mely a regény megjelenése után három esztendővel nyílik meg, a „társadalmi állandóság páratlan korszakának", a Viktória-korszaknak nyitánya. 1849-ben, tehát egy esztendővel a *Hiúság Vására* megjelenése után, szűnnek meg a már korábban eltörölt gabonavámok. A regény megírása idején a közvélemény érdeklődése — és Thackeray-é is — elfordult a harcoktól, melyek a fináncz- és az ipari réteg között a burzsoázia kebelében dúltak. Ne feledjük, Thackeray gyermek volt még a regényében lejátszódó események egy részének időpontjában. S azt se feledjük, hogy regényében Thackeray azokat a rétegeket mutatja be, melyek az ipari burzsoázia feltörése következtében hatalmi pozíciójukból bizonyos mértékben kiszorultak. Thackeray a letűnőfélben levő osztályokat mutatta be, gúnnyal és kárörömmel — de a mellékjük feltörekedett ipari burzsoáziát nehéz lett volna kevésbé gúnyosan ábrázolnia. „A rossz helyébe újabb rossz következik!" — ilyenféle tanulságot vonhatott le magának a burzsoázia két szárnyának mérkőzéséből. A burzsoázia két rétege közül a korhadtabbat tette meg regénye főszereplőjévé — de a frissebbiket, a gyáriparosok rétegét, a választójogi reform haszonélvezőjét nehéz lett volna reménykedő, optimista hangsúllyal vonultatnia föl, Osborne-ék ellenében. Inkább hallgatott tehát a győztesekről, s az 1832 utáni helyzetből a reménytelen körforgás kesernyés tanulságát vonta le. Ez a körforgás nyer kifejezést a „hiúság vására" képében, fogalmában is.

Maga a regény azonban dúsan, gazdagon hömpölyög abban a mederben, amit írójának osztályhelyzete kiszabott számára. Változatosan, tarkán tárulnak elénk a burzsoázia életének színterei — szalonok, csatatér, a londoni élet jelenetei, Németország, Róma —, tájak és városok, utcák, terek élete, és házaké, palotáké. És néha, a regény egy-egy csúcs-

pontján úgy érezhetjük, mintha az élet színességének, látványosságának öröme erőt venne az író kesernyés, gúnyos látásán is. Ez az öröm, mely néhány szikrázó, pompás leírásban vagy élettel és erővel teljes jelenetben bukkan elő, döntően megkülönbözteti, elhatárolja Thackeray regényét azoktól a művektől, melyeket kizárólag a meddő kétségbeesés hozott létre.

1

Keller novelláinak embereit, környezeteit egyaránt érezheti ismerősöknek, de távoliaknak, idegenszerűeknek is a magyar olvasó. Léha, vidám, lassanként tönkrejutó kispolgárai nemegyszer Mikszáth és Móricz nemeseire emlékeztetnek. Harcos, demokrata mesterembereinek, radikális zürichi polgárainak rokonait azonban a mi világunkban hiába keresnők. És hasztalan próbálnók a múlt század magyar regényirodalmából azt az optimista hangot meghallani, mely Keller műveiben a léha és derűs züllés látványa fölött is egy szabad, szorgalmas és virágzó társadalom reményét hirdeti.

Keller svájci író volt, a német Svájc szívének, Zürichnek szülötte, aki a polgárságban nem a kapitalizmus haszonélvezőjét, hanem a feudalizmus ellen évszázadok óta vívott harc hősét szerette volna látni. Pedig az ő történelmi és társadalmi helyzetében ez a kívánság már csak illúzió lehetett. Keller azoknak a svájci kantonoknak és városoknak demokratikus megmozdulásaiból merítette hitét, melyek még az ő ifjúsága idején is fegyvert ragadva harcol-

tak a reakció ellen — s melyeknek plebejus negyedeiben a szabadságba, az emberi jogokba vetett hit vert gyökeret valamikor. E harcok során Keller maga is fegyvert ragadott.

Miközben Keller még reménykedik a polgári demokráciában, egyre nyárspolgáribbá válik környezete, a svájci városok világa. A nyárspolgárok társadalmában meg kell semmisüljenek azok a nagy, haladó hagyományok, melyeknek Svájc a maga korábbi, demokratikus rendjét — Keller pedig ihletének egyik leggazdagabb forrását köszönhette. De Keller optimista: bízik benne, hogy végül is a demokraták fogják fölemészteni a nyárspolgárokat. Ezt a bizakodást nem indokolta a történelem. És alaptalanságára idővel ő is ráébredt.

Pedig milyen zavartalan, boldog idillnek látszik is a Keller-novellák kisvárosainak nyárspolgári világa! Ezeket a városkákat napsütötte hegyek zárják körül, tölgyerdőkkel és szőlőskertekkel lejtőiken. Vasút még nem vezet hozzájuk, folyón sem közelíthetjük meg őket. Tornyaival, várfalaival, fadúcos homlokzataival, öreg városházával a völgyben fekszik a város. Kocsmái, kuglikertjei, fogadói láttán eszünkbe juthat, hogy a Felvidék ugyanilyen városkáiban sétáltatta meg képzeletét Krúdy Gyula is. De míg Krúdynak ez a környezet arra volt alkalmas, hogy ódonságába a kapitalizmus jelene elől meneküljön — addig Keller nem hátra, hanem előre tekint a kisváros kapujából. Nem ejti meg a fehér függönyös ablakok idillje, nem akarná megállítani az időt a macskaköves utcák virágdíszes erkélyei alatt. Keményen, harcosan, a demokrácia jövőjét kívánja a poshatag idill helyébe. Eltorzult jellemekre, félbemaradt életpályákra hívja fel figyelmünket a festői környezetben.

Mikszáth, de még Móricz is el-elérzékenyült helyen-

ként az *úri-murik* hősein. Keller szigorúbb. Ő nem szereti a svájci városkák léha, vidám nyárspolgárait — bűneiket sohasem bocsátja meg. Rokonszenve azoké a zürichi mesterembereké, akiknek műhelyében Robespierre arcképe függ, a sarokba pedig gondosan olajozott lövészfegyver van támasztva, mellyel gazdája valamikor arisztokratákra és jezsuitákra lövöldözött. És ez a fegyver bármikor előkerülhet a sarokból, a demokrácia védelmére.

2

Keller maga is ilyenféle, zürichi műhelyben töltötte gyermekéveit: apja esztergályosmester volt, s a korán árvaságra jutott fiú úgy él anyja és nővére mellett, mint egyik legkedvesebb novellájának, a *Duzzogó Pongrác*nak hőse, aki tétlenül tűri, hogy családja eltartsa. Életének ebben a korai szakaszában Keller közel lehetett ahhoz, hogy ugyanolyan léha nyárspolgárrá váljék, mint novelláinak figurái. 1819-ben születik Keller, s hazája még jó ideig viszonylag érintetlen marad a kapitalista termelés nagyipari formájától. Az említett novella kis családját az özvegyi járandóság és a kapu előtti krumpliföld takarja el: úgyszólván gondok nélkül, habár igen szerényen élnek meg belőle. De léhaság és szerény életkörülmények éppen nem összeférhetetlenek. Keller nyárspolgárai inkább szerényen élnek, csakhogy dolgozni ne kényszerüljenek — s nyárspolgáriságuk abban áll, hogy derűs életfilozófiát faragnak a semmittevésből, az egyezkedésből, sőt, életmódjuk alacsony szintjéből is. De amiként Duzzogó Pongrác otthagyja egy napon a tétlen szerénység otthonát, a szülői házat, hogy messzi országokban harcos, cselekvő emberré nevelődjék — úgy Keller is, akit 15 éves korában kizárnak az

iskolából, szakít a nyárspolgári szűkösség életbölcsességével, s munkával próbál új életet teremteni magának. Festőnek készül, de kevés hozzá a tehetsége. Abbahagyja, írni kezd — verseket —, s közben ismét anyja kenyerén él. Novelláinak leíró szakaszaiban, környezetrajzaiban, tájképeiben, vagy azokban a tág, mozgalmas jelenetekben, melyek a svájci nép közösségi életének egy-egy alkalmát jelenítik meg: lövészünnepségeket, dalárdaversenyt, búcsút, vásárt — fel-felbukkan Kellerből az elveszett festő, aki tárgyaknak, fényeknek, színeknek örvend.

A nyárspolgársággal akkor szakíthat csak végképp, amikor filozófiai alapot szerez magának, melyen a német idealizmus árvize ellenében lábát megvetheti. Ez a filozófiai alap: a feuerbachi materializmus tanítása, melyet Heidelbergben ismer meg, ahová szülővárosának ösztöndíjával juthatott el. Embert és művészt belőle ez a materializmus formált. A 48-as forradalmak bukása után, Feuerbach tanítása óvta meg Kellert a reménytelenségnek, a pesszimizmusnak attól a züllesztő hatásától, mely a forradalmi nemzedéken, haladó tervei, törekvései meghiúsultával Európaszerte erőt vett. A materializmus ragadta ki Kellert a nyárspolgáriságból, s ösztönözte a haladásért, a demokráciáért, csaknem magányos harcra. Feuerbachnak s a materializmusnak szinte annyit köszönhet Keller, mint a nagy orosz demokraták, Csernyisevszkij, Dobroljubov és csoportjuk. A svájci kisvárosok tétlen idilljében otthonos lehetett az idealizmus — ugyanakkor a materialista a derűs nyárspolgáriság, az állandósultnak tetsző nyugalom mögött a veszendőbe menő nagy eszmék sorsát látja. Feuerbach tanítványai Oroszországban a jobbágyság igazi felszabadításáért harcoltak. Svájcban, a feuerbachi materializmus ugyancsak a nép felé fordítja Keller figyelmét: írásaival tanítani, nevelni kíván — novellái a demokratikus állampol-

gáriság valóságos iskoláját nyújtják — színpadi elképzelései egy bizonyos népi vígjáték létrehozására irányulnak. A falusi Rómeóról és Júliáról szóló írásában pedig valóban népi tragédiát mesél el — két fiatal szerelmes bukását egy olyan társadalomban, mely nem nyithat jövőt életüknek és szerelmüknek.

Az 1848-as forradalmakkal Németországban és Európaszerte Keller lelkesen rokonszenvezett. A polgári forradalom céljait radikális megvalósulásukban kívánná látni. És úgy érzi, a forradalmak végre feleslegessé teszik majd a szentszövetségi korszak reakciós romantikáját, ezt az irodalmi „pótanyagot": „A júniusi napok Párizsban, a magyar háború, Bécs, Drezda és talán Velence, Róma is kimeríthetetlen forrásai lesznek a költői teremtés mindenféle fajtáinak." Kellernek ez a reménye csak annyiban vált valóra, hogy az 1848-as korszak valóban nagy műveket hozott létre — de nem a forradalmat követő, hanem a megelőző években. Ő maga a forradalom után egy ideig Berlinben él, megírja regényét, a *Zöld Henrik*et, s remek novellásкötetének, a *Seldwylai emberek*nek első felét. 1855-ben vonul vissza Svájcba — s ez a visszavonulás egyszersmind politikai-írói emigráció is.

Hazája földjén nem csupán arra a népi közösségre szorul rá, melynek sugallatából egész életműve táplálkozik, de arra a viszonylag szabad légkörre is, amelynek jóvoltából Svájc még mindig haladóbb környezetet ígér Németországnál. Pedig a nyárspolgárokat *már* odahaza is megtalálja. Szomszédságukban azonban egyelőre *még* azokat a „jakobinus", demokrata kispolgárokat is, akiknek típusát a *Hét igazak zászlaja* című novella egyik hősében, az öreg Hediger szabómesterben teremtette meg. Keller nem láthatta előre, hogy hazájában is idejükmúltakká válnak majd a Hedigerek, a harcos kispolgárok. Keller egész életművé-

nek sajátosságait, egész szemléletének természetét az fejti meg előttünk, hogy témáit egy kevéssé kapitalizálódott társadalom életéből meríti.

1861-ben zürichi „állami jegyző" lesz Keller, s életrajzírói nem mulasztják el hangsúlyozni, minő lelkiismeretességgel és pontossággal látta el hivatalát — akárcsak Schiller, vagy Arany János. Tizenöt évig várat magára a *Seldwylai emberek* folytatása — s Keller csak nyugalomba vonultával kezd ismét írni: a *Hét legenda,* a *Zürichi Novellák,* a *Zöld Henrik* átdolgozása, a *Sinngedicht* című novellasorozat, s a *Martin Salander* című regény ebben a kései alkotó-korszakban készülnek el, melynek bő terméséért Keller csakhamar az életével is fizet: kimerülten, a munkától fölemésztetten hal meg 1890. július 15-én.

3

Keller legmaradandóbb műve a *Zöld Henriken* kívül a *Seldwylai emberek* című novella-sorozat.

Miféle város ez a Seldwyla, melynek lakói annyit hallatnak magukról, tráfáik, kópéságaik, kaján hőstetteik, szószátyárságuk és vigadozásaik miatt? Sokan faggatták az írót, melyik svájci városkáról mintázta Seldwylát? Feleletével Seldwyla fogalmának társadalmi tartalmait világította meg Keller: „Svájc minden városában és minden völgyében — írta — van egy seldwylai tornyocska..." S e „seldwylai tornyocskák" alatt azt a nyárspolgáriságot látta, melyet Németországban gyűlölt meg, s melytől legalább a maga hazáját kívánta mentesíteni. Mert Keller hitt abban, hogy a „seldwylai tornyocskák" lebonthatók, s türelemmel, oktató odaadással vállalkozott is erre a feladatra.

A novella-sorozat két részből áll, s a kettő között nem

csupán egy hosszú írói hallgatás — de a svájci kapitalizmus kifejlődése is meghúzódik. Az első részben — melybe egyebek közt a Romeó és Júlia falun, valamint az Amrain Regula asszonyról szóló novella is tartozik — a seldwylaiakat még viszonylagos tétlenségben láthatjuk: gavallérmódra adósságokból, kölcsönökből élnek, s munkára csak negyvenedik évük után, virágkoruk leteltével fanyalodnak. A második rész — ebből való a *Ruha teszi az embert* és *A maga szerencséjének kovácsa* — izgatott tevékenységben mutatja az egykori henyélőket: „Most elegáns kis noteszkönyveket hordanak, melyekben részvényekre, kötvényekre, gyapotra, vagy selyemre szóló megrendelések vannak röviden feljegyezve. Ahol valami vállalkozás nyílik, néhányan tüstént a helyszínen teremnek, röpködnek, mint a verebek az ügy körül, és segítenek kiteregetni. Ha sikerül valamelyiküknek a maga számára egy kis nyereséget megkaparintani, akkor rögtön félreáll vele, mint a harcsa a gilisztával, és egy másik csalétek helyén újra felbukkan."

A novella-sorozat első részétől a másodikig: a seldwylaiak beletanultak a kapitalizmusba. A korai Keller-novellák hősei még postakocsin utaznak — de 1862-ben már 1148 kilométer vasútvonala van Svájcnak. Még így is, a kapitalista fejlődés kezdetén vagyunk: gyárost, nagytőkést hiába keresünk Seldwyla környékén.

De nem is az a lényeges, hogy Seldwylában meghonosodik a tőkés vállalkozói szellem — hanem, hogy a seldwylaiak lényegileg egyformák maradnak gavallér- és vállalkozói korszakukban. Seldwyla a kapitalizmus előtt és alatt is ugyanaz a léha, nyárspolgári város: „... nagyon vígan és könnyen élnek, a kedélyességet saját külön művészetüknek tekintik ..." a seldwylaiak. Keller nem mondja ki nyíltan, de érzi, hogy a kapitalizmus a vidám városka

csinos rothadását még idillibb látszatok mögé rejti. Épp ezért olyan kemény és öntudatos demokrata asszonyt állít a seldwylaiak példaképéül, mint Amrain Regula asszony. aki fia után viszi kalapját és kabátját, hogy szavazni küldje őt — eleget tenni polgári kötelességének. Amrain Regula asszony, s az említett Hediger szabómester a polgárság múltjából — ebből a megtagadott, forradalmi múltból itt maradt típusok. Keller, amikor a „seldwylai tornyocskákat" csak itt-ott véllte megpillanthatni hazája völgyeiben, aligha sejtette, hogy ebben a kisvárosban, melynek már a neve is „gyönyörteljes és napfényes helyet" jelent, az „ősi nyelv szerint" — ebben a Seldwylában az egész, kortársi polgárságra érvényes gyűjtőfogalmat teremtett meg.

Mert a XIX. század második felében nem csupán Seldwylában — de Bécsben, Budapesten, Párizsban és Berlinben is diadalmaskodik a kedélyesen erkölcstelen, vidáman gerinctelen nyárspolgáriság. Ezek a kedélyes emberek valamikor majd vérszomjas kegyetlenségeket követnek el: ezt a hajlamukat Keller máris mutatja. Igaz, egyelőre csak unalmukban kegyetlenek — szelídebb módon, amikor például a szegény Strapinski Vencelt, a vándorszabót leplezik le menyasszonya előtt. Ahogyan ez a leleplezés végbemegy, az már-már egy gyilkossággal fölér. *(Ruha teszi az embert.)*

Keller nem utolsósorban politikai közönyük, cinizmusuk, éretlenségük miatt is kipellengérezi a seldwylaiakat: „...szeretik a változatosságot véleményekben és elvekben, és ha új kormányt választ az ország, ők másnap már ellenzékben vannak vele szemben. Ha radikális a kormány, akkor csakhogy bosszantsák, a konzervatív jámborkodó városi lelkész köré sereglenek, akit tegnap még becsméreltek, udvarolnak neki, tettetett lelkesedéssel tódulnak a templomba, dicsőítik prédikációit, nagy hűhóval terjesztik min-

denfelé nyomtatott kis traktátusait és a bázeli missziótársulat jelentéseit, természetesen anélkül, hogy egy fillért is áldoznának a javára. Ha ellenben olyan kormány van a rúdnál, mely csak valamennyire konzervatívnak látszik, azonnal a városi tanító körül tolonganak, és a plébános fizethet az üvegesnek bevert ablakaiért." Ez a politikai léhaság, melynek radikalizmusa éppoly értéktelen, mint a konzervatívsága, néhány évtizeddel Keller halála után, Európa különböző helyein, a legkíméletlenebb, legönzőbb politikai céltudatossága csap majd át. A hitlerizmust is a német Seldwylák lakosai teremtik meg.

Keller művészi nagyságát az is mutatja, hogy a seldwylai városfalak mögött egy egész történelmi korszak Európája elférne. Mert Keller francia kortársának, Flaubert-nek házasságtörő, majd öngyilkosságba menekülő asszony-alakja, Bovaryné, éppúgy honosa lehetne ennek a városnak, mint Maupassant környörtelen karrieristája, a Bel-Ami. És Bovarynét tragikus színben csak Flaubert írói látásmódja mutatja — mert nyárspolgár voltát, léhaságát, korlátoltságát lehetett volna nézni Keller humorával is. Hogy Mikszáth és Móricz dzsentri-alakjai mennyire beleillenének Seldwyla környezetébe, arra már céloztunk. A „seldwylai tornyocskákat" meg lehetett volna találni például — Eperjesen, vagy akármelyik „dzsentri-fészek" fölött.

Kellernek sokan vetették szemére példázódásait, „erkölcsnevelő" célzatosságát. Pedig a materialista Keller józansága, valóság-érzéke talán akkor érvényesül a leginkább következetesen, amikor a seldwylai nyárspolgárok haszonlesését, könnyelműségét, oktató, javító szándékkal korholja, s megmutatja, hogy amit ők „életbölcsességnek" hisznek — nem egyéb korlátoltságnál.

John Kabys, a „maga szerencséjének kovácsa" különö-

sen kedvező alkalmat nyújt Kellernek, a nyárspolgári életbölcsesség humoros elítélésére. Kabys ugyanis munka, fáradtság nélkül akarja „kikovácsolni" a maga szerencséjét. Ezért előbb házasságra gondol, mégpedig pusztán azért, hogy a nagy svájci cégek divatja szerint, szép hangzású kettős nevet írhasson rőfösüzlete táblájára. Neve miatt kéri meg tehát Oliva kisasszonyt: Kabys-Oliva — üzlete fellendülését ettől a tetszetős dupla névtől várja. A házasság nem jön létre, de a szerencsekovács kevéssel később mármár létrehozza azt a mestercsapást, melyre egész életében készült: fiának, örökösének fogadja őt egyik távoli, dúsgazdag, de gyermektelen rokona. Kabys azonban maga gondoskodik arról, hogy az aggastyán férjet középkorú felesége gyermekkel ajándékozza meg, s ily módon a szépen „kikovácsolt" örökségből magát zárja ki.

Keller nevelő célzatossággal a történet végén az igazi, a valóságos munkában gyógyítja ki hősét a seldwylaiság betegségéből: Kabys „igazi" kovácsműhelyt nyit, s kudarcairól épp azért sikerül megfeledkeznie, mivel „a szögek, melyeken kalapálgatott, egyre jobban sikerültek".

A materialista és demokrata Keller a munkát, a becsületes alkotótevékenységet, a polgári demokrácia alapjának tekinti. A seldwylaiak munkakerülését azért ostorozza, mivel bomlasztja ezt az alapot. És Keller látja, hogy a kapitalizmus szükségszerűen bomlasztani fogja a polgári társadalom alapkövét, mivel bőséges alkalmat nyit — mint a seldwylaiak esetében is — a nem-munkával, a spekuláció látszatmunkájával való érvényesülésre. A valóságos munka eszményét propagáló Keller azonban nem veszi észre, hogy a tőkés társadalomban épp ez a fajta munka a leginkább kiszolgáltatott a tőzsdei válságok, a dekonjunktúrák, a termelési anarchia hullámzásainak. Kései írásainak egyikében, a seldwylai sorozatba tartozó *Elveszett mosoly*ban megérez

valamit a kapitalizmusban dolgozók reménytelen jövőjéről. Ennek a novellának hőse hiába munkálkodik szorgalommal, tiszta kézzel: elbukik a tőkés gazdasági rend rejtett csapdái között.

Keller nevelni, oktatni akart minden sorával; seldwylai elbeszéléseivel is a demokráciából kívánt leckét adni honfitársainak. Becsületes munkát javasolt a nyárspolgáriság kórja ellen: arról, hogy mi lesz a kapitalizmusban a becsületes munka sorsa, csak bizonytalan leckét adott. Ez a bizonytalanság meg is érzik Kellernek épp azokon a kései írásain, melyeknek létrejötte idején a kapitalizmus kérdései Svájc életében már egyre sűrűbben fölmerültek.

A seldwylai novellák egynémelyike a „szerencsekovács" példájától nagyon is eltérő értelemben nyúl bele a szűk és mulatságosan reménytelen életek körébe. A *Három igaz fésűslegényről* szóló elbeszélésében például a seldwylai léhaságnak azt az ellentétét mutatja be, mely végső értelmében mégis egyenlő értékű a teljes tétlenséggel. Három szorgalmas fésűslegényről szól ez a novella, akik merőben örömtelen és embertelen életet élnek, minden garasukat kínnal kuporgatják, mivel mesterük műhelyét szeretnék maguknak megvásárolni. Egymás vetélytársai ebben a törekvésükben, s emiatt örökösen színészkedni, titkolódzni kényszerülnek: helyzetük legalább annyira pokolivá, börtönszerűvé válik emiatt, mint azoké a seldwylaiaké, akik tönkrejutottak, tékozlásuk, lustaságuk — a fésűslegényekével homlokegyenest ellentétes életmódjuk következtében. Keller demokrata voltának kiegészítője az a humanizmus is, mellyel a becsületes munkáról szóló tanítását a három legény példáján még inkább megvilágítja. Mert nem *akármilyen* munka teszi szabaddá és emberré az embert! S éppen nem az olyan, mint ezeké a legényeké, akik önnön mohóságuk és rögeszméjük rabjai.

Mily szánalmasakká satnyulnak a kultúra, a művészet igényei is a festői Seldwyla környezetében, mennyire csak hóbortként, ficamként tudnak is jelentkezni! A *Kárbaveszett szerelmes levelek* című novella hőse, Störteler Viktor, aki „jövedelmező szállító és áruüzletet" folytat, fejébe veszi, hogy író lesz. Mivel ehhez „Múzsára" lenne szüksége, fiatal feleségét akarja megnevelni arra a széplelkűségre, mely a romantika kései hagyatékaként, az igazi irodalom pótlékát jelenti. Üzleti útjai idején „irodalmi" levelezésre kényszeríti a szegény asszonyt, hóbortjában szétdúlja tulajdon családi boldogságát, üzletét tönkreteszi, seldwylai polgártársai cinikus szórakozására, akik még lovat is adnak a boldogtalan műkedvelő alá. Störteler „feljegyzéseit" és „irodalmi levelezését" Keller már nem is annyira humorral — mint inkább szatírával tárja elénk; ez a szatíra azonban nem csupán egy seldwylai nyárspolgár hóbortja, de egy egész korszak írói söpredéke ellen is irányul. Störteler karikatúra ugyan, de eltúlzott vonásai a német nyárspolgárkorszak íróira jellemzőek. Ebben a műkedvelőben azoknak a „hivatásos" íróknak műkedvelői vonásai domborodnak ki, akik érdektelen jegyzeteket rónak az élet apró jelenségeihez. Störteler is az erdőben látott bükkfáról és keréknyomról ír közhelyeket a naplójába, de az elébe kerülő valóban érdekes és emberi eseményeket észre sem veszi.

Seldwyla napsütötte tornyocskái alatt Keller nem azt az idillt látja, amit az elérzékenyült romantika képzelne a kútdíszes terek, az árkádos házak, a kék égen keringő galambrajok, a középkori óratorony, a városfalak és a mosolygó szőlőskertek mellé. Seldwyla: a bukott forradalmak után lassú züllésnek induló polgárság tükörképe.

Keller, mint mondottuk, optimista író. Épp ezért a züllés lapályain — a tisztesség útját is kijelöli. És a lustákkal, a kiegyezőkkel, az elvtelenekkel szemben mindig bemutatja a tevékenyeket, az alkotókat, a demokratákat is. Láthattuk, a munkának minő fontosságot tulajdonít. De a nyárspolgáriság ellen még egyéb orvosságai is vannak: a szabadságnak, a haladásnak, a demokráciának azok a hagyományai, melyeket hazája történelme őriz. Kellernel a demokrataság mindig egy a hazafisággal. Demokrataságukban bizonyulnak igazi hazafiaknak hősei. A Németországból Svájcba visszatérő Keller ezekhez a hazafiúi, demokrata hagyományokhoz tér vissza, hogy erőt, kitartást merítsen belőlük.

Hediger szabómesterről és Amrain Regula asszonyról, Keller hazafiságának és demokratizmusának e megtestesítőiről már szóltunk. És arról is, hogy ők ketten, Keller idejében már nem a polgárság jelenének, még kevésbé jövőjének — hanem a múltjának típusai. Érdeklődésünkkel azért fordulhatunk feléjük mégis, mivel a bennük életben maradt forradalmi múlt egy másik osztály jelenében és jövőjében él tovább, már abban az időben is, amikor az ő arcukat, szinte a népi faragómesterek darabosságával és erejével, Keller mintegy fából kifaragja.

Azokat a kemény, rendíthetetlen demokratákat, akiket Keller a nyárspolgári zülléssel szembeállít, s akikbe legfőbb reményeit veti, akiktől a polgárság és a haza jövőjének megmentését várja: a Hedigereket és az Amrain Regulákat Svájc történelme nevelte föl. Ahhoz, hogy az ő szerepüket és helyüket Keller írásaiban megérthessük, e történelem rövid foglalatán kell végigtekintenünk.

A francia forradalom előtt a svájci osztályharcok min-

denekelőtt az állampolgári jogok kiszélesítéséért folytak. Ezektől a jogoktól függtek ugyanis a megélhetés, a gazdagodás lehetőségei is. Svájcban nem találunk feudális arisztokráciát, vagy legalábbis nem olyan értelemben, mint a francia forradalom előtti Európa többi részén. A városok nagypolgári-patríciusi rétege azonban arisztokratai kiváltságokkal rendelkezik. Ők kormányozzák városukat, kantonukat, melynek közügyei ily módon néhány kiváltságos család magánügyeivé válnak. És ami még ennél is fontosabb: a legnagyobb hasznot hajtó foglalkozásokat — Bernben például a borkereskedelmet — csak ők űzhetik. Mögöttük következik a közönséges polgárok rétege, melynek tagjai részére a kereskedelem többi ága áll nyitva. Genfben még az órásipart is csak a nagy- és középpolgárok folytathatják. A harmadik réteg a kézműves kispolgároké, akik a XVIII. századi Svájcban a legkevesebb joggal rendelkeznek. Ebbe a rétegbe tartozik Hediger szabómester is... A svájci osztályharcok azért indulnak meg, hogy a kevesek számára fenntartott kiváltságokat — jogokként kaphassák meg, a nép minél szélesebb rétegei. És ezeket a vérrel kivívott jogokat őrzik Keller novellájában a *Hét igazak zászlajában* Hediger és kipróbált, szilárd társai.

A városok és kantonok régi rendjében a termelés bizonyos területeit kiváltságként, monopóliumként maguknak tartották fönn az uralkodó rétegek. A bevándoroltaknak nem voltak jogaik, s nem léphettek be a céhekbe. Szigorúan megszabták a műhelyek számát, s a jognélküliek egész életükben segédek maradtak. Az osztályharcokat tehát a francia forradalom előestjén a jognélküli plebejusok, s a kevés joggal bíró kispolgár-kézművesek vívták a középpolgárok s a patríciusok ellen. Mellékjük csatlakoztak a parasztok, mert a legügyesebb parasztból is legfeljebb ha kézműves válhatott, hisz az ipart a felsőbb polgárság tartotta fönn

magának. A paraszt gyermekei előtt zárva maradtak azok az iskolák, melyeket a városiak gyermekei szabadon látogathattak.

A nagybirtokos patríciusok megpróbálták leválasztani a kispolgár-plebejusi csoportról a parasztokét, oly módon, hogy birtokaikat a modernebb agrárkapitalista elvek szerint, az angol mezőgazdaságban diadalmaskodott új termelési módszer mintájára rendezték be, s általában a földművelés tökéletesítésére nagy gondot fordítottak. Ezáltal nem csupán saját jövedelmeiket kívánták növelni, de a parasztságot is meg akarták nyerni maguknak. Mindamellett, a jogok kiszélesítéséért folytatott harcok egyre hevesebbekké váltak: hol a berni kispolgároknál, hol a friburgi parasztoknál ütötték föl fejüket a forradalmi megmozdulások, melyeket kíméletlenül fojtott vérbe a nagypolgárság. A genfi plebejus-rétegből származó Jean-Jacques Rousseau műveiben, s különösen a *Társadalmi Szerződés*ről szóló írásában, a kiváltságok megszüntetése, s az államélet széleskörű demokratizálása már ideológiai alátámasztást nyer. Ez az ideológia szolgál majd a francia forradalom bibliájául is.

A svájci osztályharcok céljait a francia forradalom vívja ki — s a vívmányokat ennek a forradalomnak a hadserege hozza el Svájcba. Svájc „helvét köztársasággá" alakul át, s Napóleontól nyer alkotmányt. Ennek az alkotmánynak pontjaiban bennfoglaltatik mindaz, amiért Svájc demokratái addig is küzdöttek, sőt, vértanú halált haltak. Az új alkotmány eltörölte a kiváltságokat, a céheket — szabad kereskedelmet, és vallásszabadságot teremtett, vagyis kitépte Svájc földjéből a feudalizmus maradványait. A patríciusok külföldre emigráltak, a feudális országokba — hogy csak 1815 után, Napóleon bukása után térjenek vissza ismét. Visszatértükkel Svájc új, reakciós alkotmányt

kap: megszűnik a költözködés szabadsága — városához kötik a polgárt, földjéhez a parasztot —, a régi kiváltságok ismét életbe lépnek, a katolikus kantonokban a klerikális reakció jut hatalomra.

Svájc haladó pártjai a forradalmi alkotmány vívmányainak visszaszerzéséért harcolnak ezentúl, s az 1815-ös szövetségi szerződés felülvizsgálását kantonról kantonra terjedő mozgalom követeli. Ezek a harcok belenyúlnak Keller ifjúságába. Hediger, Frymann és aggastyán társaik annak a radikális mozgalomnak harcosai, mely az arisztokraták és papok ellen védte a nép szabadságát.

A régi rendet, a régi alkotmányt s a régi kiváltságos osztályokat: az egyház és kolostorai oltalmazzák. A haladó Svájc csak fegyverrel küzdheti le őket, s valóságos szabadságharcot kénytelen vívni ellenük. A Hedigerek és a Frymannok szabadságharca ez a jezsuiták és ministránsaik ellen. Fegyvert ragadnak a szabad polgárok, hadseregek vonulnak át a kantonok határain, puskatűz ropog a Seldwyla-formájú városkák határában Ebben a szabadságharcban részt vesz az ifjú Keller is.

Sonderbund-háború néven ismeri a történelem ezt a szabadságharcot. S mivel ezek az események Keller haladó írásainak hátterét alkotják, a Sonderbund előzményeit kissé szemügyre kell vennünk.

Ezek az előzmények arra a védszövetségre nyúlnak vissza, melyet hét haladó kanton köt a klerikális reakció ellen. Legkeményebb közülük az egyébként is forradalmi kedvű Aargau, melynek főterén az 1849-es lövészünnepség ragyogó tömegjelenetében, a *Hét igazak zászlajáról* szóló novella végződik. És Aargau az első a kantonok közül, mely a területén levő nyolc kolostort megszünteti. Más kantonokban tanítóképző intézetek szállnak szembe a kolostorok befolyásával — s a felvilágosodott tanító típusa színre lép

a Keller-novellákban is. A svájci nép szabadságharcára, a klerikális reakció ellen, nagyrészt az iskolakérdés miatt kerül sor. Az egyház ugyanis magának akarja megtartani az iskolák ellenőrzését, s evégett a katolikus Luzernben a papság törvénytelen államcsínnyel alakítja át az alkotmányt. A pápa áldását adja az államcsínyre — s Luzern város behívja falai közé a jezsuitákat.

Luzern döntését szenvedélyes fölháborodás fogadja, s ez a felháborodás szólítja fegyverbe a demokratikus elemeket, a jezsuiták ellen, akiknek már a neve is az ellenreformáció, a vallásháborúk korszakát idézi. A harc első fordulójában Luzern győz: a haladó férfiak szabadcsapatait szétverik, fogságba ejtik, sőt, egyik vezérüket halálra is ítélik. Az Amrain Regula asszony legifjabbik fiáról szóló novella idézi föl ezt a vereséget. Az időközben létrejött szövetségi békét Keller tiszteletben tartja, s ezért óvatosan, sőt homályosan ír a szabadcsapatok vállalkozásáról; a tapintat, mellyel Luzern szerepét kezeli, s a humor, mellyel a legifjabb Amrain-fiú lépteit helyenként kíséri, valódi magatartása felől sokakat megtéveszthetett. Ne feledjük azonban a gazdag, kelleri körmondatba font ama mellékmondatot, mellyel az író megjegyzi, hogy a luzernieknek „még a korlátoltságuk, sőt butaságuk is jogos tulajdonuk volt" — s ne feledjük, hogy a legifjabbik Amrain-fiú, öntudatos demokratává fejlődésében a választási jelenet során, ennek a szabadcsapat-vállalkozásnak fontos, előkészítő szerepe van.

A voltaképpeni Sonderbund-háborúhoz Luzernnek a szabadcsapatok fölött aratott könnyű győzelme vezetett. „Külön szövetség", Sonderbund alakul Luzern vezetésével a klérus befolyása alatt álló kantonok között. Míg a demokrata kantonok nagyrészt kiigazították már az 1815-ös alkotmányt — a Sonderbund sáncokat épít a haladás ellen.

1847-ben a hadra kelt demokratikus Svájc elsöpri a Sonderbundot, a szabadság hívei rendet teremtenek a maguk portáján, még mielőtt a külföldi reakció a luzerni összeesküvés segítségére siethetne. A reakció vezérei és a jezsuiták, a papok, az apácák a Vierwaldstädti tavon menekülnek az ostromlott Luzernből — menekülésük útját a tópart felgyújtott falvai világítják be.

1848 az európai forradalmak éve: — a kibékülés esztendeje Svájcban. Az új szövetségi alkotmányban nyugvópontra jutnak a harcok, melyeket a francia forradalom korszaka óta a jogokból kirekesztettek a kiváltságosok ellen vívtak. 1848: Svájc számára a polgári demokrácia esztendeje — s a haza helyreállt belső békéjéé is. A reakció vereséget szenvedett, s az 1849-es aargaui lövészünnep, mely ismét az egész Svájcot egyesíti egy demokratikus és hazafias testvériségben — mintha egy új, boldog korszak hajnalának ígérkeznék. A régi harcok visszfénye ezzel a remélt hajnallal ölelkezik a hét aggastyán zászlócskájáról szóló novellájában.

Keller seldwylai novellái azért bizonyulnak realistáknak, mert a nyárspolgáriságnak habár humorral megalkotott, de a svájci társadalom fejlődésére hitelesen jellemző típusait találjuk meg bennük. A hét öregről szóló novellában azonban a svájci demokratikus mozgalmak múltjának, és 1849 jelenének típusai mellett még olyan eseményeket is találunk, melyek a kapitalizmus korszakába lépő Svájc leglényegesebb problémáit fedik föl. Keller még a novella szereplőinek összeválogatásában is ezeket a problémákat igyekezett kidomborítani. A hét aggastyán, akik a szövetségi egységet, a békét megpecsételő aargaui lövészünnepre ezüst serleggel és zászlócskával készülnek fölvonulni, a svájci osztályharcok múltjából lép elő. Mindaz, ami velük a novella folyamán megesik, Svájc egyik legfontosabb kor-

szakának történelmi-társadalmi tartalmát mutatja meg, anélkül, hogy maga a cselekmény emiatt valamiképp „jelképessé" válnék, vagy konkrétságából veszítene. Hediger a svájci múlt kispolgári puritanizmusát, jakobinus forradalmiságát képviseli. Szerény keresetéből tisztességesen él meg, erkölcsében, elveiben szigorúan, kissé mereven a svájci demokrácia protestáns hagyományait őrzi. Abban, hogy a francia forradalom feltétlen híve, még Rousseauval is tarthat rokonságot.

Politikailag egyívású Hedigerrel, de társadalmi helyzetében tőle nagyon is eltérő: Frymann, a meggazdagodott iparos, ez a régi típusú kapitalista. Frymann vagyonos volta nincs ellentétben radikalista felfogásával, hisz az ő meggazdagodásának is feltétele volt a kiváltságok eltörlése, kiváltságoké, melyeket a valamennyiük által gyűlölt patríciusok és papok szeretnének visszaállítani.

A novellát elemző Lukács György megmagyarázza annak jelentőségét, hogy az üdvözlő beszédet, mellyel hazájuk új, szövetségi egységét kellene felköszönteniök, a lövészünnepre felvonuló öregek helyett az új nemzedék, az ifjabb Hediger mondja el. Frymann készült erre a beszédre, de az utolsó pillanatban tehetetlennek érzi magát. Ebben a tehetetlenségben a régi nemzedék az újnak, a lezárult harcok korszaka az új alkotmányban megnyíló jövőnek adja át helyét.

Keller a régi alkotmány társadalmát egy jakobinus-puritán mesteremberben és egy „tisztességesen meggazdagodott" iparosban mutatja be.

Az új társadalom egyik képviselője a fiatal Hediger, akiben apja erkölcsi szigora hajlékonyabban, rugalmasabban, de nem kevésbé tartósan él tovább. A lövészünnepen serleget csak huszonöt telitaláttal nyerhet. De huszonöt töltényt hoz is csak magával, mert a díjért „pazarló árat"

fizetni nem akar. Óvatosan, higgadtan gazdálkodik töltényeivel — pihent, nyugodt kézzel céloz. Beszédét, melyet az öregek helyett mond el, az új, a jogaiért megharcolt társadalom öntudata, hazaszeretete sugallja. De a beszéd gondolatmenetét az öregek is a magukénak érzik, mintha helyettük kapcsolódnának maguk is az új alkotmány világába.

A novella cselekményét, s a réginek az újjal való találkozását a Hediger-fiú és a Frymann-lány, Hermin szerelme teremti meg. Hermin a „józan, becsületes" gazdagságnak, a régimódi, családias kapitalizmusnak ugyanazt a lelkületét mutatja, mint az apja is. A fiatalok házasságát ellenzi Frymann, mégpedig nagyon is kapitalista érveléssel: ügyes üzletembert akar vállalata élére állítani. Márpedig a Hediger-fiú hivatalnokember, annak a svájci kispolgár-mesteremberi rétegnek tagjaként, mely elszakadóban van a régimódi műhelyek világától. De a házasságot nem kevésbé ellenzi a szigorú Hediger-apa, aki egy puritán antikapitalizmus szellemében idegenkedik a gazdagságtól, s mint valami kísértéstől óvja tőle a fiát. Keller azonban azt kívánja bizonyítani, hogy az öreg Hedigerek szigorú erkölcseivel fölvértezett nemzedék számára a gazdagság, a kapitalizmus nem jelenthet veszélyt. Vagyis Keller a régi demokrácia hagyományainak a tőkén aratandó győzelmében reménykedik. Ez a reménye: merő ábránd.

Az új társadalom másik típusát, Rucksthult, a spekulánst, e remény indoklásául lépteti színre. Rucksthul az „új típusú" kapitalista, a munka nélkül, könnyen, „nem becsületes" úton szerzett vagyon birtokosa. Őt jelöli ki lánya vőlegényéül Frymann. A novella végén a Hediger-fiú legyőzi vetélytársát, és megszerzi Hermin kezét. Jegyességükben Keller a polgári Svájc majdani idilljét képzeli el: a tőke összeházasodik a demokrácia szigorú, erkölcsi elveivel — s ennek a házasságnak a szélhámos-spekuláns

kapitalizmus látja kárát. Rucksthul egyébként a kapitalizmusba tovább fejlődött léha nyárspolgáriság seldwylai képletét mutatja.

Keller reménykedése azért meddő, mivel kétféle kapilizmust föltételez: egy „becsületest", a Frymann-félét — s egy „nem becsületest", a Rucksthulok „új divatú" kapitalizmusát. Márpedig Frymann üzletébe, ha virágzónak kívánja, vezetőként inkább Rucksthul, mint a Hediger-fiú való. Vagy, ha az utóbbi mégis megállná helyét, végképp el kellene szakadnia attól a szabóműhelytől, melynek falát a polgári demokrácia szabadságharcosainak, sőt Robespierre-nek arcképei díszítik. Ezeket az ellentmondásokat Keller nem ismeri föl — ő a polgári demokrácia tisztes hagyományait egyeztetni kívánja a tisztességtelen kapitalizmussal. Helyesebben: a kapitalizmust a polgári demokrácia puritán erkölcseivel véli „megjavíthatni". Hazájának jövője, valóban, ezen a döntő föltételen múlott. Ezért is csattog a fiatal szerelmespár feje fölött a szövetségi zászló, a novella befejezésében, az aargaui éjszaka teliholdja alatt. De ezt a szép jelenetet már csak azzal a sajnálkozással szemlélhetjük, mely egy be nem vált utópiának járhat ki.

A novella azonban nem csupán utópiás reményeket foglal magába, de mindazt az erőt is, mely a harcaiban győztes demokráciát, mindazt a hazaszeretetet is, mely a patriotizmus helyes útjára tért népet eltöltheti. Ez a novella a haladás fényeitől átjártan világíthat felénk, s e fények a polgárság múltjának forradalmi korszakában gyúltak föl, hogy majd a proletár forradalom eszméinek lángolásába olvadjanak bele. Ragyogó napsütésben áll előttünk az aargaui lövészünnep, fellobogózott tribünjével, ezüst serlegével, vásári sokaságával. Keller csak a múlt fényeit látja meg ebben a képben, de kívüle vajmi kevesen akadnak kortársak, akik ezekbe hunyorítás nélkül nézhetnek.

Keller realista művészetének feltételei azonosak más, nagy kortársak realizmusának feltételeivel. Alakjai gazdagon jellemzők a svájci polgárság sorsára, helyzetére. Novellái erőteljesen sűrítik az eseményeket, a színeket, a vonásokat. Keller érdekesen, mindenki számára érthetően, a népi nyelv sajátosságainak felhasználásával, nyugodt, de gazdag mondatokkal mesél. Ugyanakkor azonban következetesen kerül minden laposságot, lazaságot: sőt, szívesen fejezi ki magát körmondatokban, melyek azonban sohasem túlterheltek, s méltóságteljes díszességük pompázóvá, hivalkodóvá sohasem válik.

Típusok, sűrített előadásmód, gazdag stílus: mindezek akkor alkotnak igazi remeket, ha költészet, de: a valóság költészete járul hozzájuk. Kellernél ennek a költészetnek, mely mindig az emberi érzések boldog, vagy tragikus mélyeit tárja föl, egyik legszebb példáját a *Falusi Romeó és Julia* című novella nyújtja. A mű a shakespeare-i dráma témáját helyezi egy Seldwyla-környéki falu világába anélkül, hogy ettől elvonttá, mesterkéltté, „irodalmiaskodóvá" válnék. A paraszti szerelmespár, Sali és Veronka érzései, szenvedései ugyanoly mélyek és meggyőzőek, mint Romeóé és Juliáé, akik egy messzi kor Veronájában éltek. Szüleik meggyűlölték egymást, mivel összevesztek egy földterületen, melyet törvénytelenül tulajdonítottak el maguknak. Kapzsi földéhsége viszi romlásba, züllésbe a két parasztcsaládot — amiként Shakespeare Romeójának és Juliájának családjait a feudális viszálykodás választja el egymástól, úgy Manzot és Martit — Sali és Veronika szüleit — egy sokkal hétköznapibb, de épp ezért sokkalta kézzelfoghatóbban tragikus gyűlölség. Az anyagi és erkölcsi romlás örvényébe került szülők gyermekei nem lehetnek egy-

másé, de sorsukat a társadalom, az emberi közösség sem oldhatja meg, melynek polgári erkölcseivel hasztalan dacolna az ő tiszta szenvedélyük. Egyetlen út maradna nyitva számukra: kilépni ebből a társadalomból, vállalni a kitagadottak, a koldusok, a hajléktalanok sorsát. Inkább a halált választják. Ebben a drámaian feszült művében Keller az egyén és a társadalom oly gyakran fölvetett konfliktusát ábrázolja, s ábrázolását a többi hasonlótól: intenzív költőisége különbözteti meg. Novellájának befejező sorai szűkszavúságukban is sokatmondóan fejezik ki azt az őszinte megdöbbenést, mely Kelleren a konfliktus reménytelensége, a társadalom személytelen közönye láttán lesz úrrá.

E mű intenzív költőisége az előadásmódnak egyrészt sűrítő, másrészt fokozó technikájából születik meg. Az előbbire számos példát találhatunk Keller egyéb írásaiban is, melyek a novella korlátozott tartamát a leggazdaságosabban használják ki. Felesleges epizódok, kerülők, abbahagyott motívumok alig találhatók Kellernél. De ebben az elbeszélésben, mint valami jól felépített drámai műben, még a látszólag véletlenül odavetett szavak, sőt, színterek is a tragikus befejezés felé mutatnak. Hogy mily bőségesen és alaposan használja ki Keller a mese valamennyi alkotó elemét, arra a már említett szántóföld is példa. A szülők földjei közt meghúzódó gazdátlan, elvadult föld bozótjában játsszák gyermekjátékaikat Veronka és Sali. E földcsík miatt gyűlölik meg egymást a szülők, s pecsételik meg gyermekeik sorsát. Ugyanezen a földdarabon vallanak majd egymásnak szerelmet a hosszú idő után ismét összekerült fiatalok, hogy kevéssel később, ugyanitt határozzák el a közös halált is. Természetesen, a materialista Kellertől mi sem távolibb, mint hogy holmi romantikus, „átkos" szerepet tulajdonítson ennek a szántóföldnek, mely pedig a tragédia közvetlen okozója. A szántóföld-motívum egyedül

azért bukkan elő sorsszerű hangsúllyal, mivel az egész cselekmény voltaképpeni elindítója, mégpedig nagyon is egyszerű, éppen nem ritka, vagy rendkívüli módon.

A költőiség megteremtésének másik eszközét, a fokozást, Keller talán még a sűrítésnél is bravúrosabban alkalmazza. Drámai eszköz ez is, de Kellernél inkább a légkör megteremtőjévé, az érzések változatosságának kibontakoztatójává válik. Környezetet érzékeltetni, tájat, színteret életre kelteni: csaknem festői feladat Keller számára. Seldwyla kis terei, a svájci tavak, erdők, szántóföldek — Kellernél mindez a valóság bensőségével válik szemléletessé, érdekessé, fontossá. A falusi Romeóról és Juliáról szóló elbeszélésben azonban a tájrajz másféle értelmet nyer: egyik eszközévé válik a fokozásnak. Sali és Veronika megbeszélik, hogy vasárnap táncolni, mulatni fognak. A novella ennek az egyetlen vasárnapnak aprólékos, végsőkig feszített leírásával lendül drámai és költői magasba. A legparányibb eseményről is éreznünk kell, hogy a szerelmesek utolsó napja ez, holott talán még ők maguk sem döntötték el. És a leírások, a mellékepizódok, a színterek növekvő mennyiségi halmazata valóban minőségi szintre csap át a szerelmesek tragédiájának végmozzanatában. A fiatalok halála nem csupán drámai, de költői minőséget is nyer, s Keller azzal éri el ezt, hogy az egész életet megmutatja nekik, melyet ott fognak hagyni: a tavaszi országutakat, a falusi búcsúk vidámságát, a táncot, a zenét, majd a csöndes éjszakai földeket — s mindezt szervesen egybenövesztve azzal a tiszta, mély szenvedéllyel, mely e kedves, megható szerelmespár lelkét eltölti.

Keller még ezzel a szerelmi történettel is hozzájárult ahhoz, hogy életművét gazdagon humanistának, valóban demokratának érezzük. Ha csak *oktatni* kívánt volna — ha nem törekszik az ember egész sorsának, teljes társa-

dalmi és egyéni életének bemutatására: nem tekinthetnők realistának a művészetét. Így azonban azt kell éreznünk, hogy a novella műfajának kereteit túlszárnyalón, egy letűnő társadalom embereiről Keller a lényegeset és valóságosat mondta el. Ebben a lényegesben és valóságosban benne rejlenek azok az indítékok is, melyek az embert harcolni késztetik egy valóban emberi társadalomért, melytől idegen lesz már Seldwyla tunyasága és léhasága, s melyben a falusi Romeók és Júliák nem kényszerülnek többé a folyóba ölni szerelmüket. Ennek a harcnak indítékait ismerte, igazolta, védte, őrizte Keller egy olyan történelmi helyzetben, mely a nyárspolgári önzést és kicsinyességet tartotta leginkább magához illőnek. Ezért is kellett a nyárspolgáriság világában egész életművével oly társtalannak maradnia.

A BANALITÁS TRAGÉDIÁJA

(Flaubert)

Vannak irodalomtörténészek, akik Baudelaire-től és Flaubert-től számítják a modern irodalom megszületését. Bizonnyal nem oktalanul. Mert bármennyire a Balzac és a Stendhal megkezdette sort folytatja is Flaubert: művészete megbont valamit, aminek egysége az elődöknél vitathatatlannak látszott. Ez a nagy író, művével és életével, egyéniségének válságaival és különös próféciáival, egy majdan bekövetkezendő társadalmi válság előképének bizonyul.

Balzac és Stendhal világa még egységes volt: többé vagy kevésbé, de az előző nagy kor, a XVIII. század fénye ragyogta be, a francia forradalmat létrehozó erők lendülete működött benne. Flaubert idejében ezek az erők kiapadtak már, s az értelem századának fénye kihunyt. Mit tegyen az író, aki mögött bezárult a romantika félhomályokkal gazdag közjátéka is — s aki előtt a jövő oly örömtelen meglepetésekben oly kevéssé gazdag, eseményekben oly középszerű, célokban és örömökben oly embertelen, s mindenestől oly józan és nyárspolgári vidéknek ígérkezik?

Ilyen helyzetben az író nem tehet mást, mint hogy kettéválasztja képzeletét, kettősekké bontja becsvágyait, s egész életművét a kényszerűségből ugyan elfogadott, de vágyai szerint újból és újból megtagadott kor ellentmondásaihoz igazítja. Hol *jelen* lesz tulajdon korában — hisz igazi művész létére kénytelen is jelen lenni, kénytelen is alkotó ösztönének nyersanyagát belőle meríteni — hol pedig *menekül,* valósággal emigrál belőle —, hisz megfulladna levegőtlenségében, kopárságában.

Flaubert műve tárja először elénk azt a tragikus és feloldhatatlan kettősséget, mely a XIX., sőt még inkább a XX. század íróit oly általánosan jellemzi. Az ő műve tárja elénk a legmegdöbbentőbb módon, s az első felismerő rémült tudatosságával azt a lelkiállapotot, mely az emberiség történelmének válságaihoz, s a polgári társadalom felbomlásához vezetett. Flaubert, akit ma oly könnyelműen szokás „kispolgárnak" nevezni, valójában a vész első jelzője volt egy olyan korban, mely művének még csak vészmondó jellegét sem tudta felismerni. Műve tulajdonképp nem csupán az irodalom, de még inkább a társadalom történészeinek szolgáltathatna bőséges anyagot korunk problémáinak megértéséhez. Mindaz, ami miatt az elmúlt két világháborút végigszenvedhettük, mindaz, aminek megoldására a XX. század legnagyobb filozófiai és társadalmi erőfeszítései történtek: csírájában megtalálható Flaubert regényeinek lapjain.

Meglepő s valósággal érthetetlen, hogy irodalom- és társadalomtudományunk mily kevéssé ébredt mindmáig e tény tudatára. Pedig kétségtelen, hogy első, nagy műve, a már megjelenésekor annyi botrányt és ellentmondást kiváltó *Bovaryné,* váratlan élességgel mutatja be az európai kultúra embertelenné válásának első fokozatát. Ez a történet, a falusi orvosné lezüllésének és öngyilkosságának tör-

ténete semmiképp sem játszódhatott volna le egy XVIII. századi regény lapjain. Bovaryné tragédiájának előfeltétele volt mindaz a fejlődés, amit Flaubert előtt Balzac mutatott be. A *Bovaryné* és általában Flaubert műve, ésszerű következménye mindannak, amiről e kor első, nagy realistái szóltak. Flaubert regényeit a balzaci és stendhali előzmények nélkül meg nem érthetjük, s Stendhal, valamint Balzac társadalmi képének folytatását csak Flaubert-nél találhatjuk meg.

Mire is vágyik hát tulajdonképp az a Bovaryné, aki a Rouen-környéki faluban a polgári társadalom első elégedetlenségeit testesíti meg? Az *életre* vágyik — e szónak abban a patétikus és ma már avultnak tetsző értelmében, ahogyan vágyát más-más formában a világirodalom azóta is annyiszor fogalmazta meg. Ez az élet immár nem az arisztokrácia zárkózott nagyvilágisága — hisz annak köreibe hiába is próbálna vágyódni. Hanem az a civilizált, igen, polgárian civilizált világ, mely legteljesebb tarkaságát és bőségét csak az utóbbi évtizedekben, a technika fejlődésének magasabb fokain bontotta ugyan ki, mely azonban már Flaubert idejében épp azzal vált csábítóvá, hogy nyitva állt mindazok számára, akiknek megfelelő anyagi erejük volt hozzá. Az a nagyvilág, melyhez születni kell, nem csábít oly fájdalmasan, mint az, amelyet pénzzel is elérhetünk. Balzac regényei már bemutatták ennek az új, pénzarisztokratákból, bankárokból, kalandorokból, s általában, a siker embereiből verbuválódó nagyvilágnak születését. A kapitalizmus kiváltságos, boldog szigete ez: szalonjaival, színházaival, körútjainak újonnan gyúlt lámpáival, divatüzleteivel, szórakozóhelyeivel, s nem utolsósorban, szenvedélyes szerelmi életével. Legtökéletesebb megtestesülése: Párizs — de a falusi igény akár Rouennal is beérheti helyette.

Ennyi új fény, s ennyi, az eddigi elérhetetlenségből

oly elérhetővé vált gyönyörűség mellett mily fakóvá, mily embertelenné szürkül egy falu, egy kisváros élete! Nem csupán a társadalom és az ipar központosul — centralizálódnak az élet örömei is. Az Ancien Régime idején bevehetetlen falak védték ezeket az örömöket — most azonban a Rastignacok, a Julien Sorelek szabad prédáivá váltak. Egy puha Rastignac, egy balsors-üldözte Julien Sorel: maga Bovaryné is. És az ő fajtája a gyakoribb. Flaubert napjaira már nagyon is megszaporodott a sikertelen kalandorok száma. A kapitalizmus nem a sokak, hanem a kevesek vadászmezejének bizonyult. Az eddig óvatosan rejtett fény most szabadon fellobbant — s mellette mélyebb lett az árnyék. Mélyebb és elviselhetetlenebb. Az örömtelen élet árnya. Ha száz esztendővel korábban él Bovaryné, bizonyára boldog, vagy legalábbis rezignált családanyaként hunyja le szemét. Így azonban éppen csak belekóstolt az élet gyönyörűségeibe, s mivel túl keveset ízlelt belőlük, ezek az ízek méreggé váltak az ajkán — valósággal ugyanazzá az arzénná, mellyel szerelmi bánatában magát megmérgezte.

Felületes olvasók a Bovarynéban a szerelmi szenvedély apoteózisát szokták látni, holott Flaubert gyűlölettel és undorral írta ezt a remekművét — melyet a banalitás ijesztő remekművének szánt: a modern élet szürke, felesleges, banális poklát akarván benne megírni. Az örömtelen életet, az árnyékot, mely a kapitalizmus központjaiba sűrűsödött fény nyomában megmaradt az elárvult, s fejlődés útjából félreeső vidékeken. Oly lelkiállapotot ábrázolt, mely több mint száz esztendőn át maradt hiteles mindazokon a helyeken, melyekre az új társadalom nagy örömmáglyáinak hevéből semmi, vagy csak nagyon kevés jutott. És ez a lelkiállapot egyre általánosabbá vált, nem csupán a falvakban, de a nagy városokban is — melyeknek roha-

mosan fejlődő civilizációja csak az igényeket növelte, egyre aggasztóbban —, nem pedig ez igények kielégülésének lehetőségeit.

Flaubert pesszimizmusa nagyon is érthető és indokolt. Tulajdon korát a dekadencia, a lassú züllés korának ismerte meg: semmi vigasztaló, semmi biztató jelet nem láthatott égboltján. Gyűlölte a polgárságot — márpedig ez az osztály épp az idő tájt emelkedett a legtürelmetlenebb lendülettel a mind biztosabb jólét felé. Flaubert-t épp ez a biztos, zavartalan pálya ejtette kétségbe. Katasztrófát, végítéletet kívánt volna kortársai fejére — s csak a polgári jólét állomásait láthatta a vigasztalanul sima úton.

Polgár-ellenessége negatív módon ugyan, de a XVIII. század racionalizmusából táplálkozik. Flaubert egyformán gyűlölte a nyárspolgárságot és a — butaságot: az ő szemében a kettő gyakran egyet is jelentett. Az értelem egykori, nagy megszállottjai után laposnak, banálisnak érezte a kortársi elméket. Tévednénk, ha füstölgő, öregkori türelmetlenségeiben egy magányos művész különcségeit akarnók látni. A jólét és a technikai haladás mértéktelen elbizakodottságot teremtett — s Flaubert-nek végig kellett szenvednie az öntudatos bárgyúság minden megnyilatkozását, melyeknek az egyre gazdagabbá váló sajtó-lehetőségek valóságos egyeduralmat biztosítottak a kor szellemi életében. A *közhelyek* évszázada köszöntött be — s Flaubert, számunkra valósággal érthetetlen dühkitörésekkel kísérte egy gyanútlanul öntelt társadalom gondolkodási renyheségét.

Indulatos pesszimizmusa és butaságot ostorozó türelmetlensége ily módon a korral való szembeszegülés egyik módjává vált. Hisz kortársai vajmi kevéssé voltak pesszimisták — Flaubert a maga sötét látásával ismét csak lázadónak bizonyult az öntelt nyárspolgárok világával szemben

Flaubert, aki Franciaországban mintegy betetőzte a Balzac megindította realista regény fejlődését, szíve mélyén romantikus volt, féktelenül és vadul. A *Bovaryné*, vagy az *Érzelmek iskolája* témáihoz csak erőszakkal, önmagán szinte embertelenül véve erőt, kényszerítette magát. Hogy kárpótolja magát a normandiai „káposztaföldekért" — egyenest Afrika homokjára képzelte magát, s a Bovaryné után a *Salammbô*t, az *Érzelmek iskolája* után pedig a *Szent Antal megkísértését* írta meg. Ezekben a műveiben végre kitombolhatta magát: alapjában szertelen képzelete hatalmas csatajeleneteket, mértéktelen vérengzéseket, barbár szenvedélyeket és kegyetlenségeket elevenített meg. A *Salammbô* Flaubert-jében alig ismerhetünk a *Bovaryné* írójára.

S így — csak így szabad az ő művét mérlegre tennünk: a személytelen realizmus és a végletes romantika felbonthatatlan egységében. Ez a mérleg kétségtelenül a gazdagító, előbbre vivő vonások javára dől el — ha mégoly csüggesztő is a Flaubert művének folytatása a későbbi nemzedékek kezében. A modern regény legfontosabb eszközei vannak együtt Flaubert-nél: a szuggesztív hangulatteremtés, az ábrázolás fegyelme mögé fojtott líra, a kor problémái felé forduló élénk érdeklődés — és nem utolsósorban: a modern ember igazi jellegzetességeinek, hibáinak és erényeinek, szándékainak és végzetének ábrándtalan felismerése.

Ez a felismerés, és ez a látszólagos szenvtelenség ellenére is a szenvedő és reménykedő emberiséggel való eggyévállás emeli őt a XIX. század legnagyobb alkotóinak, valóban *humanista* művészeinek sorába.

Az a realista, polgári nagyregény, mely *Balzac*nál és *Stendhal*nál még a fejlődési lehetőségek beláthatatlan gazdagságát mutatja, s amely még *Flaubert*-nél is az ábrázolás új változataival ismertet meg bennünket: Zola idejére válaszúthoz érkezik. A realista regény virágkora kimeríti a társadalom- és lélekábrázolás ama módjait, melyek a kor rendelkezésére állhatnak.

Az írók közül sokan — s nem utolsósorban a legeredetibb tehetségek, mint például Maupassant is — kiutat keresnek a regény válságából, s a novella lehetőségei felé fordulnak. A Goncourt-ok izgatottan keresik azokat a még megoldatlan feladatokat, melyeket a nagy elődök — Balzac, Flaubert — műve hagyományozott rájuk, s jobb híján beérik a részletmunkával, az apró eredményekkel is. Műhelymunkává válik ismét az irodalmi alkotás — és egyre inkább veszít valamikori, spontán eredetiségéből.

Flaubert az elsők egyike, aki műveihez rendkívül alapos környezet-tanulmányokat is végzett. Lassan épülő regényeihez könyvtárakat olvasott végig, ruházatok, szoba-

berendezések, tájak és szokások legapróbb részletei is érdekelték. A Goncourt-ok valóságos módszerét alakították ki a táj- és környezettanulmánynak. De a realizmusnak nagyon is merev, iskolás módszere volt ez! Nem az élő, hanem a megdermedt, az osztályozható, a gépiesen fejlődő valóságot próbálták megragadni ezek a kései realisták. Cédulák és kartotékok tartalmazták e valóság elemeit, nem pedig az élmény és a látomás.

A kor egyre inkább hajlott a felfogásra, hogy voltaképp a regényíró alkotó tevékenysége is *tudományos* tevékenység. A naiv, a gyermekes, a rosszul alkalmazott szociológia kora volt ez. A vegyészeti tudományok első fellendülése megy végbe ebben a korban, mely minden emberi életmegnyilvánulást bizonyos gépies folyamatok eredményeképp képzel el: a determinizmus élheti most virágkorát, s Taine-nel együtt a jót és a rosszat is *terméknek* tekintik, akár a cukrot és a vitriolt.

És amíg Huysmans-al a polgári realista regény már a végső dekadencia, a választékos kifinomultság, a különcségeket hajszoló perverzség felé hajlik, addig Zolánál még egy utolsó kísérlet történik e műfaj emberi és társadalmi hozadékának megmentésére. Amiként Balzac egy hatalmas körképben akarta ábrázolni kora társadalmát, ugyanúgy Zola is, a polgári realizmus alkonyán egy hatalmas, szövevényes családregénnyel próbált érvelni a maga félig tudományos, félig műkedvelő elemekből megszerkesztett elmélete mellett.

Zolát már a naturalizmus apjának tekintik, s művészete jócskán különbözik a Balzacétól. Ez a naturalizmus valójában nem egyéb, mint a polgári realista regény megmerevedése. Az egész helyett a részletek — az élet helyett egy tudományosnak képzelt elmélet érvényesítése — a fejlődés helyett: egy fékező, megakasztó, s az ember vállaira

az *hérédité*, az egyén cselekedeteit eleve megszabó testi és jellemi determinizmus nyűgét helyező szemlélet: íme, Zola naturalizmusa.

Abban, ahogyan Zola ezt a gondolatot érvényesíti, lehetetlen a rögeszme nyomát fel nem ismernünk. És csak ahol véletlenül kihagy ez a rögeszme, ahol elhalványul, ahol helyet enged az alkotó egyéniség spontán hajlamainak: ott érezzük igazán maradandónak és eleminek Zola művészetét. De ebből természetesen következik e mű egyenetlensége is — ebből magyarázható az a közöny, mellyel a mai olvasó fordul Zola legtöbb regénye felé — egynéhány lapján, s főként leírásaiban találván csak meg az igazi, a felesleges terhektől mentes, az igazán emberi, és emberhez szóló művészet hangját.

Jellemzők és Zola naturalizmusára teljes fényt derítőek azok a bevezetések, melyekkel az író szükségesnek vélte műveit ellátni. „Célom mindenekelőtt tudományos cél volt" — írja a *Thérèse Raquin*-nek, ennek az 1868-ban megjelent s oly nagy feltűnést, annyi ellentmondást keltő regénynek bevezetőjében. „Egy vérbő természet mély zavarait akartam ábrázolni akkor, amikor ez a természet kapcsolatba kerül egy idegbajos alkattal. Végeredményben élő testeken hajtottam végre azt az elemző, boncoló munkát, amit az orvosok holttesteken végeznek el . . ."

Ez a merevség, s az emberi jellemek eleve meghatározottságába, megváltozhatatlanságába vetett gyermekes hit jellemzi Zola egész művészetét. S ennek következménye az is, hogy magáról az emberről ez az elmélet semmi lényegeset nem közöl velünk. Zola eredeti ösztönös hajlamai helyes irányba mutattak — ezeket a hajlamokat azonban egy tudatos és téves elmélet befolyásolta, akadályozta teljes kifejlődésükben. Zola maga teremtette meg az elméletét bizonyító eszközöket — s ez eszközök kialakításánál egy-

aránt fel akarta használni a realista és a romantikus iskola eredményeit. Így született meg a *kísérleti regény,* melynek jelentősége *egyszeri* lehetett csupán, s mely igazi hatást nem is tudott kiváltani.

A kísérleti regény valójában a zolai *átöröklés* elvének, az *héréditének* bizonyító eszköze. Zola az emberi társadalmat az emberi szervezettel azonosítja. Már maga ez a kiindulópont is elégségesen utal Zola szemléletének dermedt voltára. S felfedi előttünk azt a társadalmat, mely épp a közeledő, a fenyegető változások előestjén keresi a változtathatatlanság, a mozdulatlanság bizonyítékait. Ez a társadalom el akarta hinni, hogy fennálló erőviszonyai éppoly kevéssé módosulhatnak, amiként az emberi szervezetben sem cserélhet egymással helyet az agy és a szív, a gyomor és a vese.

„Az átöröklésnek ugyanoly törvényei vannak, mint a nehézkedésnek" — hirdeti Zola, s jellemei valóban engedelmeskednek is e törvénynek: tehetetlenül alázuhanó tömbök —, sorsuk azt kívánja elhitetni velünk, hogy a társadalmi és egyéni elrendeltetésből kitörni lehetetlen, az emberi sors kényszerűen és tehetetlenül ismétli ugyanannak az elrendeltetettségnek törvényeit. Zola tragédiája épp abban rejlik, hogy értelme nem tudott szakítani mindazzal, ami őt egy sorvadó múlthoz kapcsolta — rögeszmésen vetette bele magát egy eleve eldőlt harcba ahelyett, hogy az elébe táruló új ösvények hívásának próbált volna engedni.

A kísérleti regény nagy tervét a *Rougon Macquart-család* szerteágazó történetében valósította meg. Eredeti szándéka az volt, hogy egy embercsoport, egy család sorsán keresztül egy társadalmi korszak sorsára rávilágítson. Ennek a családnak sorsát bizonyos alkati, fiziológiai adottságok szabják meg, átöröklődő tulajdonságok, terheltségek,

betegségek, hibák — s a szülők utódjai, első látszatra bármily különböző, eltérő jellemvonásokat mutatnak is, végső fokon az átöröklés tehetetlen áldozatainak, egymással felbonthatatlanul rokon áldozatoknak bizonyulnak.

Munkamódszerében Zola elődeinek, a nagy realistáknak eljárásait utánozta. Tagadhatatlan, hogy széles, talán még a Balzacénál is szélesebb társadalmi körképet kívánt nyújtani — s e körkép csak a fentebb már említett okok miatt nem sikerült maradandóvá. A polgárság életének fejezetei éppúgy helyet nyertek ebben a hatalmas panorámában, mint a bányászok, a városi proletárok, a parasztok, a gyári munkások életének képei. Ez a gazdagság azonban, az elmélet következményeképp, inkább nyomasztó, semmint felszabadító — ez a bonyolultság inkább az emberi sorsok reménytelen útvesztőjét, semmint a menekvés útját tárja fel.

Ha a maga korában mégis nagy feltűnést, sőt sikert kelthetett ez a mű, ennek sokkal kevésbé belső, mint inkább külső okai vannak. Zola ugyanis, finom érzékű művész létére, nagyon is tisztán látta, mint foszlik szét keze alól az elmélet gépiességébe beszorított valóság. A szertefoszlott lényeget tehát a *felület* gazdagságában kívánta mégis magához kényszeríteni. A Flaubert utáni polgári realista regény kismesteri, műhelyjellege nyilvánul meg abban az aprólékos részletességben, a durva, sőt erkölcstelen jelenetek brutális ábrázolásában, melynek Zola regényeiben annyi példáját találjuk. Ezek a regények, nem utolsósorban e merész és kegyetlen, e sivár és megdöbbentő brutalitásnak köszönhetik sikerüket. A kor társadalmától ez a fajta stílus nem állt oly távol, mint gondolnók.

Zola maga is utalt rá egy helyütt, hogy Balzac és Hugo hagyományának találkozásából született meg az életműve. Ezt helyesebben így mondhatnók: Balzac félreértett — és

Hugo öntudatlanul érvényesülő hagyományából! Mert Zola néhány valóban maradandó és megkapó lapján vérbeli romantikusnak mutatkozik. Romantikusnak, aki néhány hatalmas képével már a szimbolizmus küszöbéig jutott el. Ilyen szimbólummá növő leírás például a *Mouret abbé vétkében* a kert képe, vagy a *Föld,* s a bányászok életét bemutató *Germinal* néhány jelenete.

Ha Zola életművének legnagyobb része elavultnak tekinthető is, spontán ábrázoló erejének eme példái valamikor még új érdekességet nyerhetnek a francia irodalomban, mely nemegyszer nyújtott már érvényesülést elfeledett remekműveknek, s borított homályba olyanokat, melyeknek ragyogása véglegesnek tetszhetett.

Utolsó műveit Hugo példája nyomán az emberiség jövőjét formáló, nagy eszmék szolgálatába állította. Többé már nem „tudós" akart lenni — hanem a sötétség erői ellen harcoló, s a jövő utjait megvilágító próféta. *Három város (Lourdes, Róma, Párizs)* című regénysorozatában egy vallásában meghasonlott pap történetét mondja el, aki hasztalan próbálja valamely „szociális" reform gondolatának megnyerni a pápát, s végül is szakít a katolicizmussal, hogy egy új hitvallás ragyogó igazságai felé forduljon. Ez a hitvallás: a szocializmus, melynek jövőjét Zola átszellemült szavakkal hirdeti meg a regényciklus zárósoraiban. A szétporló, régi vallás helyén, a „halál vallása" helyén — az „igazságot és boldogságot" e földön követelő tan, a szocializmus tana ver gyökeret Froment abbé szívében. És a *Három város* voltaképp előszó, bevezetés ahhoz a nagy műhöz, melyben Zola egy élet legfőbb tanítását, tapasztalatait kívánta kifejezni, s melynek befejezésében megakadályozta a halál. Négy szocialista „evangéliumot" kívánt alkotni, négy regényében, melyek közül csak három készült el. Ezek az „evangéliumok": a *Termékenység,* a *Munka* és

az *Igazság* — cselekményükben a megálmodott, boldog és emberi társadalom egy-egy „pillérét" dicsőítik, néhol valóban költői, himnuszi elragadtatással. És habár e regényekben nem tud a *Germinal* valóság-képének szenvedélyes igazságához és szépségéhez fölemelkedni — habár a jövő felé fordultában túlságosan is átadja magát az utópia mámorának: becsülnünk kell e műveket, mivel mély és tiszta vágy, költői sóvárgás él bennük, az igaz és boldog társadalom után.

Ezt a társadalmat nem úgy lehet megvalósítani, ahogyan Zola ezekben az „evangéliumokban" tanítja — hanem úgy, ahogyan a *Germinal* bányászai harcolnak érte. A *Germinal* jelzi a végső határt, ameddig a polgári irodalom, a munkásosztály harcának megértésében eljuthatott.

De ez a mű még így is, épp alkotójának harcos következetessége, a közélet feladatait vállaló felelősségérzete miatt tanulságos. Zola élete: a kereső, a meggyőződését kialakítani és a gyakorlatban is érvényesíteni vágyó író életének nagy tapasztalataival szolgál.

ÉSZAKI CSILLAGKÉP

Puskin írásait akár csak végiglapozva, meglepetéssel kell észrevennünk, hogy a világirodalomban alig is találunk még egy nagy alkotót, akinek sorsa, világa, szemlélete, látásmódja annyira rokon lett volna egy bizonyos nagy magyar korszak nemzedékeivel, mint éppen az övé. Csokonaitól, Vörösmartyn át Petőfiig, sőt, Eötvösig, Jókaiig, a magyar irodalom nem egy kezdeményezésének, útkeresésének foglalatját lelhetjük meg Puskin költői úttörésében.

A múlt század magyar irodalmának ezek a nemzedékei az orosz regényben egy, a miénkkel rokon világra, a miénkkel sokban rokon társadalomra, tájra, sőt: életmódra ismertek. Bizonyítja ezt az a hallatlan népszerűség is, mely a Bérczy Károly fordította *Anyégint*, kissé biedermeieressé átformált költőiségében, nosztalgikus zenéjében, a születő magyar polgárság ízlésére idomított romantikájában, a múlt század Magyarországán övezte. A Bérczy-féle fordítást nagyanyáink csaknem *magyar* műként, magyar képzelet teremtette regényként élvezhették. Tagadhatatlan: Bérczy nem mindenben volt hű eredetijéhez, s a magyar

Anyégin nemegyszer túlságosan is ellágyult lírája, túlságosan is hangulativá vált bensősége vajmi kevéssé hangozhatott össze Puskin realizmusának frisseségével, szabatos keménységével. De már maga a körülmény, hogy az *Anyégin* ennyire *magyarrá* válhatott, hogy világában a magyar képzelet és érzékenység ily sikeresen és hasznosan kapaszkodhatott meg, hogy a szentpétervári báltermekben és az orosz falusi nemesség patriarkális életmódjában, névnapi vacsoráin, vadászatain, szánkázásain, bensőséges, udvarházi életén ennyire a magáéra ismert: már ebben a körülményben is ama rokonság megérzését kell számon tartanunk, melynek eredetére, okaira a következőkben fogunk rámutatni. Krúdy nem véletlenül választotta az *Anyégin* sorait mottóul *A vörös postakocsi* fejezetei elé — s ha nem is a teljes Puskin-mű, de annak egy bizonyos hangulata, bája, színessége — talán még Turgenyev borús sugallatával is keveredetten — valósággal *ante datum* tartalmazza mindazt az érzést és érzékenységet, melynek a feudalizmus Magyarországán annyi nemzedék próbált hangot adni. Nem véletlen, hogy Puskin magyar bibliográfiája, a világirodalom hazai visszhangjában, a leggazdagabbak közé tartozik — mégpedig a múlt század derekától, csaknem megszakítás nélkül, napjainkig. Nem véletlen, hogy Puskin életének regénye, de még Puskinnak az *Anyéginen* kívüli művei is annyi sugallatot tartalmaznak a XIX. század második felének magyar irodalma számára.

Mi az oka, Puskin, s általában, az orosz irodalom sajátos hazai népszerűségének, mi az oka a cári Oroszország s a feudális Magyarország irodalmi rokonságának, sorsközösségének?

Félig-meddig: a kérdésben a felelet — de ez a felelet még világosabbá válik, ha Gogol *Holt lelkek*jének különceiben, hómezők közé szigetelődött udvarházainak lakói-

ban, az *Egy magyar nábob* különceire, vagy általában, Jókai időtől, világtól elmaradt nemeseire ismerünk. Csicsikov legfeljebb a nyelvről vehetné észre, hogy idegenbe tévedt, ha lovai véletlenül Jókai Magyarországának határain általragadnák... De a végső felelet majd akkor születik meg, ha Puskin életéből akarjuk meríteni, s még inkább műveiből, a szabadságról s a cári önkényről, a népjogokról s a nép nyomoráról szóló verseiből, vagy abból a könyörtelen bírálatból, melyet az *Anyégin* édes-bús Bérczy-fordításának olvasói talán nem is vettek észre.

Miféle tanulsággal szolgál hát számunkra Puskin élete — ez a nagy szenvedélyekben és szenvedésekben gazdag, hányatott, javarészt száműzetésben és üldöztetésben eltelt élet, mely annál inkább függött a cári udvartól, minél inkább szabadulni akart tőle, melyben a szerencsétlen szerelemnek és a szabadságvágynak nem jutott kevesebb része, mint Petőfi életében, s melynek mozgalmasságában, tragikus befejezésében, mintha csak egy regényességet tisztelő kor eszményei testesültek volna meg? S miféle tanulsággal szolgál maga az életmű, ez a lírát és prózát, drámát és novellát egyforma mohósággal — valóban, az alapvetők, a kezdetet teremtők mohóságával — felölelő mű, melyben a XVIII. század lehanyatló klasszicizmusa még összeölelkezik a rousseau-i érzékenység és a későbbi romantika hangjaival, hogy egy egész Európában egyedülálló művészet bontakozzék ki belőle?

Puskin forradalmár volt, ugyanúgy, mint Közép- és Kelet-Európa valamennyi számottevő költője, akiknek, a maguk társadalmi helyzetében, a maguk politikai műveltségi körülményeik között: szükségképp forradalmárokká kellett válniok. Puskin Oroszországban, Mickiewicz Lengyelországban, Botev Bulgáriában, Eminescu Romániában, s Petőfi Magyarországon: kisebb-nagyobb időrendi eltéré-

sekkel s a vérmérséklet más-más törvényei szerint — de ugyanannak a forradalmi szükségszerűségnek megtestesítői. Puskin forradalmár-voltát csak úgy érthetjük meg, ha világosan látjuk, *honnét,* s ki *ellen* irányul. Puskin forradalmisága egész Közép- és Kelet-Európa forradalmi tartalmaira jellemző, s már csak azért is lehetetlen párhuzamot nem vonnunk közte és a 48 előtti magyar forradalmi törekvések között.

Közép- és Kelet-Európa forradalmisága elsősorban abban különbözik a nyugatétól, hogy a reakció *hátába* támad. Épp ezért válik is ez a forradalmiság egyrészt elkeseredettebbé, másrészt népibbé, mint a nyugati. Kelet forradalmárai Párizsra „vetik" szemüket, mintha csak azt akarnák ezzel beismerni, hogy a kor *lényeges* mozgalmai nem az ő területükön, hanem nyugat polgárosultabb világában történnek. Pedig Napóleon leveretése után a jövő igazi forradalma már nem a párizsi külvárosokban és még csak nem is az angol iparvidékeken készül. A mozgalom, mely a nagy orosz forradalomban válik majd teljessé, keleten forr. És Puskin ennek a forradalmi folyamatnak legelső kifejezője, nevén nevezője. Ez a forradalmiság Puskinnál nem azzal a céltudatossággal, nem az egész történelem értelmezésének azzal a monumentális igényével alakult ki, mint Marxnál és Engelsnél. Puskin azáltal válik a népi forradalom nagy előkészítőjévé, hogy szükségszerűen, mégpedig egyrészt a népe, másrészt a tulajdon helyzetéből fakadó szükségszerűséggel, a polgári forradalom eszményeinek bírálójává válik. Pályája kezdetén, még 1817-ben, a szabadsághoz írt nagy ódájában ő is a polgári forradalom eszméiért lelkesedik — s Napóleonért bizonyára csak azért nem rajong, mivel ez méltatlan lenne hozzá, Kutuzov nemzetének fiához. Ez a polgári forradalom: valójában *jogi* forradalom. Rousseau *Társadalmi szerződésében*, tehát egy

merőben *jogi* elképzelésben leli igazolását, s programján mindvégig a természetjog, a népjogok, a harmadik rend emlékezetes labdaházi ülésén összefoglalt: emberi jogok állanak. „Örök parancsoló a jog!" kiált fel Puskin, 1817-ben — s ezzel meg is teszi az első lépést a forradalmi szemlélet felé. Azok a dekabrista összeesküvők, akik 1825 december 14-én Szentpéterváron a Szenátus terére vonulnak, tulajdonképp nem is akarnak többet a jognak e lényegileg polgári forradalmánál.

Angliában ugyanez idő tájt egy munkásforradalom csírái rejlenek már, s a forradalmi szellemet csak a parlamenti reform semlegesíti. Franciaországban pedig a jogi, polgári forradalom lassacskán szembekerül a munkásosztály sajátos forradalmi mozgalmával. Puskin forradalmiságát csak úgy érthetjük meg, ha megértjük viszonyát az angol és a francia forradalmi hangulathoz. Puskin, aki 1817-ben a polgári, jogi forradalomért lelkesedik, csakhamar ráébred, hogy az orosz nép problémáit még a legeszményibb jogi forradalom sem oldhatja meg. De ahhoz, hogy Puskin ezt megérthesse, valóban közel kellett kerülnie a néphez. Száműzetései, melyek az *Anyéginben* oly pompázón ábrázolt nagyvilágtól eltávolították, valójában a forradalmiság legjobb iskoláinak bizonyultak. Ezek a száműzetések nyitották föl szemét Kelet-Európa nagy problémájára: a jobbágykérdésre.

A polgári forradalom a jobbágykérdésre csak a felszabadítás orvosságát adhatta. Valóban forradalmi orvosságot, igaz — de nem véglegesen gyógyítót. A jobbágyság nyomorának oka nem egyedül a jognélküliség volt. Kelet-Európa követendő útját Marx a földreform révén érvényesülő agrár-demokráciában látja. És Puskin eljut odáig, hogy igazat ad a paraszt-forradalomnak, mely sohasem azért küzdött, hogy: a jog révén földet — de: hogy a föld

révén jogot szerezzen! *Falu* című költeményében, melyet 1819-ben írt, és később a *Kövér kritikusom...* kezdetű gúnyversben, mely az annyira gazdag 1830-as esztendő termése, Puskin valóságos falu-szociográfiát nyújt a parasztság helyzetéről, a nyomor, dögvész és tudatlanság sújtotta nép sorsának forradalmian realista ábrázolásával. Ez a nép nő a *Borisz Godunov* valóságos főszereplőjévé, s ez a nép lázad 1830—31-ben, a kolera-pánik hatására, arra késztetvén a látottakon elgondolkozó Puskint, hogy Pugacsov rettenetes parasztforradalmának történetét írja meg.

Puskin tehát eljut a felvilágosult, polgári jog-forradalomtól a népi forradalom szükségének, igazságának megértéséig. *Egy nagyúrhoz* című versében a Diderot, Voltaire, Holbach és az Enciklopédia tanításával való leszámolás már egy új kor, egy új világszemlélet zálogának bizonyul:

Mind, mind a múlté már. Tanításuk akaszd ki,
Senkit sem érdekel. Körötted új dolog,
S csupa új ember él, a múltat-rombolók.

Puskin forradalmisága polgáriból népivé minősül át. Ezzel a fejlődésével, a dekabrista, nemesi felkelők, a francia forradalmárok, az enciklopédisták, a felvilágosult gondolkodók, s általában, a polgárság első, hősi korszakának forradalmától a nép forradalmi igazságával való azonosulásig — Puskin egyszersmind a sajátosan közép- és kelet-európai forradalmár képét és sorsát alakította ki. Olyan forradalmárét, aki nem másolja, nem utánozza már a francia forradalmat — hanem tulajdon népének sajátos forradalmi igényét szólaltatja meg.

Puskin forradalmisága és népi problémáktól áthatott volta azonban nem holmi száraz tételként, hanem egy rendkívül gazdag és intenzív költőiség, egy teljes és betelt, egy lényeget látó és lényeget teremtő szemlélet elemeként, sőt:

következményeként jelenik meg előttünk. Ez a forradalmiság, igen: szükségszerű következménye a Puskin költői és emberi nagyságának. Az *Anyégin*t csak felületesen olvasva, talán kételkedhetnénk is abban a mélyértelmű megállapításban, mely az *Anyégin*ben az „orosz élet enciklopédiáját" látja. E szerelmi történet elégikus zenéje, elbájoló színei, nosztalgiás hangulatai mögött; e realizmusuk és költőiségük révén egyaránt megkapó képekben, melyek utánozhatatlan bensőséggel elevenítik meg előttünk a valamikori Szentpétervár életét: a barna paloták sorát, a havas estben várakozó hintókat, az üvegcsillárok utcára kihulló fényét, a mazurt táncoló testőrtisztek sarkantyúpengését, az opera előcsarnokában, a gazdájuk bundáján horkoló szolgákat, a szalonokat, az olvasmányokat, a nagyvilági társaság pletykázását, vagy a falut — a téli estéken, kandallótűz világánál folytatott tekejátékot, a zúzmarás fák közt suhanó szánt, a völgyben a párbajban megölt jó barát síremlékét, mely előtt bocskorát fűzi a pásztor, s „egy volgaparti Vidám halászdalt énekel": mind e látvány s bűvölet mögött hol is találhatnók a problémát, mely az *Anyégin*t valóban a megható szerelmi történet rangja fölé emeli?

Pedig e műben egy egész kor kritikája rejlik, s nem csupán a kortársi Oroszországé, de bizonyos mértékben a kortársi Európáé is. Anyégin egy olyan lelkiállapot birtokosa, melyet a reakció, a szentszövetség börtöne teremtett meg — egész világrészt magába fogadó börtön. Ezt a lelkiállapotot: a század kórját, a „mal du siècle"-t Byrontól Musset-n át, Puskinig, sőt Eötvösig hol egyetértőn, együttszenvedőn — hol pedig bírálón, távoltartón fejezte ki az irodalom.

De Puskinnál senki sem bírálóbban, senki sem következetesebb, szigorúbb távoltartással! Anyégin nihilizmusa és csömöre a legszabatosabb vádirat a reakció felleg-

vára: a cári Oroszország ellen. E műben Anyégin mindazokat az erőket képviseli, melyeket elzülleszt, tétlenségre, erkölcstelenségre, cinizmusra kárhoztat a reakció. Anyégin: egy elfecsérelt nemzedék szószólója, nemzedéké, mely a ranggal, a vagyonnal, a társadalom nyújtotta kiváltságokkal éppúgy nem tud mit kezdeni, mint a szenvedély kínálta legnagyobb érzésekkel. Minél gazdagabb, minél szerencsésebb: annál értelmetlenebb az élete. Minél inkább elhalmozza őt a társadalmi rend, melynek haszonélvezője: annál kevesebb hasznát veszi ezeknek az ajándékoknak. Ez a társadalom a szegényt éppúgy tönkreteszi, mint a gazdagot. Ebben a társadalomban csak lealjasulni lehet. Anyégin nem aljas: annál keservesebb hát a folyamat, mellyel mégis aljassá, érdemtelenné, feleslegessé válik. Unalom és reménytelenség: e két szó állhatna ama földi pokol kapuján, melyet a szentpétervári bálak és a családias, falusi mulatozások már alig is lepleznek. Lázadhatna-e Anyégin e pokol végzete ellen?

Két kiút nyílik még számára — hogy tragédiája, s az egész kor végzete annál kegyetlenebbül, annál reménytelenebbül teljesülhessen be, amidőn e kiutak hasztalan volta is kiderül. Az egyik menekvést barátja, Lenszkij nyújthatná, ez a szó schilleri értelmében tisztának, lázadónak, erkölcstől áthatottnak ábrázolt fiatal költő. Lenszkijt Anyégin egy nyegle szeszély, egy felelőtlen ötlet kedvéért öli meg. Kissé a Puskin sorsát példázza ez a költő-halál: ám Puskint nem ennyire tiszta, de inkább számítással párosult léhaság ölte meg. S ha nem is ölné meg Lenszkijt Anyégin, kovácsolhatna-e magának hasznot a példájából? S elmondhatná-e Lenszkij romantikus szabadsághitének legőszintébb hitvallását a reakció fellegvárában? A barátjára párbajpisztolyt emelő Anyégin kezét ugyanaz a társadalom vezeti, melynek ő maga már sokkalta hamarább ál-

dozata lett, mielőtt még gyilkos-cinikus eszközévé vált volna.

S a másik kiút, melyet Tatjána kínál Anyéginnek, a szerelmével? Puskin műve az egész kortárs Európa bírálatává tágul azokban az idilli jelenetekben, melyekben nagyanyáink még csak egy naiv, falusi szerelem megható képét tudták élvezni. Anyégin ugyanis itt azoknak a XVIII. századi, cinikus hódítóknak képében jelenik meg előttünk, akiknek típusát Laclos teremtette meg, s akiknek hidegsége, arisztokratai racionalizmusa bonyolult változatokkal él tovább a romantika szenvedélyre képtelen, a „század kórjától" mérgezett hőseiben. Anyégin magatartása tehát egyesíti magában mindazt, ami a racionalizmusban arisztokratai, s a romantikában reakciós. Puskin ábrázoló és bíráló nagysága mutatkozik meg abban, hogy ezt a magatartást nem Anyégin jellemének, hanem a kornak műveként tudja mutatni. Azt a jelenetet, mikor Anyégin a remegő Tatjánát „szigorral és közönnyel" elutasítja magától, a regénynek ezt a látszólag egyértelműen „szerelmi" jelenetét, melyben szó sem esik Szentszövetségről, metternichi Európáról: valójában a Napóleon utáni nemzedékek reménytelensége, tragikus meddősége jellemzi. Anyégin elutasítja a szerelmet, melyben életét még megválthatta volna. S hogy elutasítja, abban legalább annyira egy embertelenné vált társadalom áldozata — mint Lenszkij, akit ő fog megölni.

Mit jelenthetett volna Tatjána Anyéginnek, s mit jelent szerepe a regényben, valamint a korban, melyet a regény ábrázol? Tatjána mindenben ellentéte Anyéginnek. *Eredeti* jellemük szerint bizonyára nem volnának ellentétesek — sőt: a regény menetén mindvégig érezzük, menynyire egymáshoz illők, mennyire méltók lennének egymásra. Mindaz, amit Anyéginban szétrombolt a kor: Tatjá-

nában ép és érintetlen. Anyégin az uralkodó osztály életformájában roncsolódott meg — Tatjána oly közel áll a néphez, amennyire csak a nemesi-jobbágy viszony patriarkális jellege lehetővé teszi. Anyégin: a város; Tatjána: a falu. És ez a falu: maga Oroszország! A regény második fejezetének mottója szellemesen fejezi ki ezt a kapcsolatot: *O rus!* — idézi Puskin Horatiustól, s ez az idézet latinul: „Ó, falu!"-t jelent, oroszul pedig: „Ó, Oroszország!".

Tatjánában a tiszta és teljes emberiesség, a szenvedélyekben megújuló erő és élet, a század kórjából való gyógyulás útja nyílik meg Anyégin előtt. Rousseau hagyományát a Nagyúrhoz intézett versében Puskin nem sorolta a XVIII. század időszerűtlenné vált hitvallásai közé. Anyégin falusi birtoka úgy viszonylik Szentpétervárhoz, mint Párizshoz a Rousseau ermenonville-i magánya. Tatjána pedig élőbben, konkrétebben testesíti meg mindazt, amit Rousseau a természetes, emberséges emberről elképzelt.

Puskin a kútfeje az egész modern orosz irodalomnak: Tolsztojnak és Gorkijnak egyaránt. Mindaz a jellem-alkotási gazdagság, mindaz a légkör-teremtési készség, mindaz a társadalom-bírálat, humor, életkedv, fölös erő és ábrázolási hitelesség, mely az orosz realizmust jellemzi: Puskinnál sűrítetten, jövőt ígérően, az első megszólalás merészségével, a kezdeményezés ajándékozó örömével jelentkezik.

A modern orosz elbeszélő próza tehát — egy nagy lírikus alkotása. Ez a paradoxon tüstént kivetkezik meghökkentő jellegéből, ha Puskin reformjára gondolunk, mellyel az orosz költői nyelvet a realista ábrázolás számára alkalmassá változtatta. Puskin ugyanúgy alakította át az orosz költői nyelvet, mint a magyart: Petőfi. Az egyszerűség, a szabatosság ereje jellemzi mindkettejüket. Puskin is a XVIII. századi francia késő-klasszicizmus ama díszes és hideg témáival kezdte, melyek a Voltaire-rajongó Katalin

cárnő egyéniségének és ízlésének hatásáról tanúskodtak még. S ebből a pompázó, de feszes költészetből nőtt ki az a puskini közvetlenség és ábrázoló erő, melynek egyszerűsége nem hogy csökkentette volna, de inkább fokozta a költemény eszmei feszültségét. Ezt a költői nyelvet csak prózába kellett átfordítani, hogy megszülessék az igazi realista ábrázoló stílus. Puskin maga fordította át prózába a líráját — s ezzel megteremtette az orosz regényt.

Puskin ugyanolyan sok színű, mint hazája, melynek vidékei az örök tél övétől a Krím-félsziget tavaszi tájképéig sokasodnak. Puskin költészetében az orosz tél frisseségét, szikrázó élességét ugyanúgy megleljük, mint az orosz Ázsia tündérálmát. Gondoljunk csak az *Anyégin* földrajzi egyetemességére, melyben a téli Moszkva éppúgy megleli helyét, mint Ogyessza, vagy Nizsnij-Novgorod nyüzsgése, s a Kaukázus háborítlan csendje. Gondoljunk kegyetlen szatíráira, forradalmi ódáira, meghatott udvarló verseire — s mindezek mellé a *Bachcsiszeráji szökőkút* virágzó keletiességére, vagy az *Anyégin* széles epikájára.

Ezt a rendkívüli gazdagságot és intenzitást, mely a valóságot éppoly indulattal, mint gyengédséggel volt képes megragadni, s az igazságért egyaránt kész volt a szenvedésre és a forradalomra — ezt a nagy költőt kell most a rokonunknak éreznünk, de tudatosabban, mint ahogyan a múlt század második felének magyar olvasói a rokonuknak érezték. Méretek és vérmérsékletek bármiféle különbözései ellenére, az ő viszonya haladáshoz, társadalomhoz, forradalomhoz, néphez: azon magyar költőkével rokon, akik a nemzet, a társadalom problémáinak megoldását a népben keresték, s a költészet megújításának forrását is a népnél lelték föl.

1

Csinos kis csézáján egy „se kövér, se sovány" férfi érkezik meg „N. kormányzósági városba". Megszáll a fogadóban, majd végiglátogatja a városka „fontos" embereit: a kormányzót, a törvényszék elnökét, a rendőrkapitányt, a szeszgyári bérlőt... Később bejárja a környéket: beköszönt a nemesi udvarházakba, s a zsíros, bőséges ebéd után, a nehéz italok mellett, meghökkentő „üzleti" ajánlatot tesz a házigazdának. A látogatóról később kiderül, hogy szélhámos — de azokról, akiket félrevezetett, arról a kormányzósági városkáról, melynek viszonyai közt vállalkozása sikerrel járhatott, kezdettől láthatjuk, hogy rászolgálnak sorsukra — életmódjuk, körülményeik, elmaradottságuk ugyancsak indokolják, hogy egy szélhámos prédáivá váljanak.

A *Holt lelkek* szélhámos hőse, Csicsikov: egy poshatag világról tesz öntudatlan vallomást. Önmaga is édes gyermeke ennek a világnak. Belőle született s törvényei, lehetőségei szerint él, érvényesül. Nem jobb, nem is rosszabb kortársai javarészénél. Csak talán valamicskét merészebb,

ötletesebb náluk. Cselekedetei arról győzhetnek meg bennünket, hogy egy elmaradott világnak a szélhámosok, a paraziták a legjellegzetesebb, legtipikusabb képviselői.

Ez a Csicsikov bárhová megy, bármit is cselekszik, az orosz nemesi világ korruptságát, korlátoltságát használja ki. Ugyanez a korruptság, korlátoltság tenyészik őbenne is. Éppen ezért valamennyi cselekedete, szava nyomán egy életjogát vesztett osztály, s megannyi „holt lélek" reménytelen valósága tárul ki előttünk. Ezért válnak leleplezőkké, akaratlanul, öntudatlanul is leleplezőkké látogatásai a nemesi portákon.

Csicsikov bricskája mögött nem is egy kormányzósági városka környékének, de az *egész* cári feudalizmus elmaradt, elvadult tájainak útjai porzanak. „Holt lelkek" élnek ezeken a tájakon: kiszáradt szívű, ficamodott lelkű, torzult tudatú, korhadt jellemű földbirtokosok — s emberlét alatti tengődésbe szorított nép. Gogol regénye a nemesek világában játszódik, de valódi szereplője a nép. Mégpedig nem csupán Csicsikov kocsisa és inasa, ez a két mulatságos, gazdag és ötletes vonásokkal ábrázolt jobbágy, s nem is csupán az a néhány bamba paraszt, akikkel Csicsikov a városi utcákon vagy az országutak mentén találkozik: hanem az egész orosz jobbágyság. Az a jobbágyság, amelynek embertelen sorsa, elmaradottsága bélyeget nyom urainak arcára, életére is.

Az a világ, mely a *Holt lelkek*ben elénk áll, azért bizonyul oly szörnyűnek és szánalmasnak, oly elviselhetetlennek, s oly nevetségesnek, mivel létének feltétele a jobbágyrendszer, az erkölcstelen kizsákmányolás.

Gogol olyan világot akart megmutatni regényében, melyben lehetetlen emberi módon élni tovább; világot mely elviselhetetlen az elnyomottak számára, de amelyben megrothadnak az elnyomók is.

Gogol maga is a birtokos, nemesi osztály szülötte, de az osztály ama rétegéé, mely elszegényedetten, a pusztuló nemesi birtok gondjai alatt roskadozón, valami új és jobb után vágyik, s viszonylag korán megérzi a régi viszonyok tarthatatlanságát. 1809. március 20-án születik Gogol, Szorocsinci faluban, a poltavai kormányzóság területén. A nyezsini gimnáziumban, ahol tanulmányait végzi, fellép az iskolai színdarabokban, s a kortársak emlékezései szerint ritka tehetséggel alakít jellemeket, típusokat; mintha már itt előbukkanna emberábrázoló tehetsége, mely nagy regényében és novelláiban a mindennapi élet szereplőit oly élesen, a gondosan megfigyelt részletek gazdagságában, a bíráló, de emberszerető humor fényeivel alakjukon, s a szikrázó ötletek és tréfák fordulatosságában állítja elénk. Talán már erről a színpadról hozza magával a komédia iránti hajlamát, mely a *Revizor*ban (1836) a váratlan, kacagtató helyzetek, a csillogó vígjátékiság remekléseit hívja majd létre. Gogol pályája rendkívüli nehézségek közt kezdődik: egyaránt nyomasztja a cári cenzúra és a nyomor. Kezdetben még elsősorban a színpaddal kísérletezik, de hasztalan, s igazi hírnevet majd akkor szerez, mikor megírja első novelláit, melyeknek ihletét a nép életéből meríti (1830). Ezekkel az írásokkal nyeri meg azoknak a kortársaknak — Puskinnak, Bjelinszkijnek — elismerését, akikhez ebben a korban ő maga is a legméltóbb. „Valódi, őszinte, mesterkéletlen" jókedvéért Puskin lelkesedik leginkább. Bjelinszkij pedig, aki valamikor majd oly szigorú s igazságos bírálatot mond Gogol későbbi korszakáról, méltán hallja ezekből az első novellákból az „ifjúság örökké zengő dalait".

Mirgorod című kötete már mintha a *Holt lelkek* világá-

nak anyagát gyűjtené egybe. A földbirtokos osztály vegetatív élete, a kisvárosok tespedtsége, a cári birodalom elfeledett zugaiban tengődő, vad és céltalan létű különcök világa: íme, az a valóság, melynek alapos ismeretében Gogol életműve megfogamzik.

Puskin *Anyéginje* valóban az orosz élet hatalmas és költői enciklopédiája. Azt a teljességet, amit Puskin egyetlen művében valósított meg, Gogol csak egész életművével tudta elérni. De az élet micsoda gazdag és beható ismeretét, az orosz világ micsoda átfogó és teljes képét nyújtja ez az életmű! A nagy orosz írók, a kritikai realizmus európai fejlődésének betetőzői: Goncsárov, Turgenyev, Tolsztoj — mind a Gogol nyomdokain haladnak. Joggal hangsúlyozza Bjelinszkij, hogy Gogollal új korszak kezdődik az orosz realizmus történetében. És mily sokat mond Dosztojevszkij vallomása: „Gogol köpenyéből nőttünk ki mindnyájan!" Gogol tudatosította, nevezte először nyíltan nevükön az orosz élet jellemző jegyeit, típusait, jelenségeit, sajátságait. Az orosz élet nagy felfedezőinek, megmutatóinak sorában, Puskin oldalán a Gogol helye. Jól ismerte a népet, gyermekkora a nép meghitt, meleg, emberi közösségének szomszédságában telik el. És jól ismerte a maga osztályát, a birtokos nemességet, a cári hivatalnokokat; ismerte a nép és az urak életének minden színterét, apró részletét, sajátosságát. Ismerte a züllött birtokokat, a sivár kisvárosokat, az elhanyagolt vendégfogadókat, az útmenti csárdákat, a vásárokat, a búcsúkat, a népi élet ősi, nagy eseményeit, megmozdulásait; ismerte a jobbágy, a kocsis, a szállodai szolga, a kupec, a borbély, a mesterember, a nemesember, az államhivatalnok gondolkodásmódját, sőt: rigolyáikat, különcségeiket, beszédmodorukat, ízlésüket is. De ami a legfőbb: a nép nagyságát, erejét, erényeit ismerte legmélyebben. Gogol szerette a népet, vele érzett. Akárcsak Pus-

kin hangjában, Gogol elbeszélő kedvességében, varázsában is a népi képzelet, a népi báj és derű csillan föl.

Gogol azért ostoroz, mivel hisz és bízik hazája jövőjében. Ez a bizalom ihlette a *Holt lelkek* első részének csodálatos záróképére, a szilajon, szabadon száguldó trojka látomására is, melyben Oroszország jövőjét jeleníti meg.

A népet és az urakat bemutató fiatal Gogol első, zseniális műve egy történelmi regény, mely immár nem a szatíra, hanem a lelkesedés, s egy tettekre, hősiességre mozgósító romantika hangján szól: *Bulba Tárász,* mely végleges, átdolgozott formájában 1842-ben lát napvilágot. Ez a regény: a függetlenségért harcoló kozákság eposza. A mirgorodi szűk és megvetett világból Gogol képzelete kiszabadul itt a „szűzi, zöld pusztaság", az „óriási, aranyzöld óceán" végtelenébe; azok a hősök, akik a sztyep sirályait röppentik föl a fű közül, vágtatásukban, ezek a szabadságért és hazájukért életüket áldozó férfiak, a közösségi érzésnek, a hazaszeretetnek ezek a mesés alakjai: a nép nagyságának legszebb kifejezői Gogol életművében. A *Bulba Tárász* egész eszmeisége, légköre, emberi világa a népi hősmondákéval, a harci énekekével rokon. Vad és merész, szabad és szenvedélyes alkotás ez a regény; indulatai tiszta és ragyogó ellentétként ütnek el a *Holt lelkek* világának kusza és torz érzéseitől, rögeszméitől. A *Bulba Tárász*ban azt írta meg Gogol, amire vágyott — egyéb műveiben pedig, amit látott maga körül, kortársai életében. „Van-e a világon olyan tűz, olyan kín és olyan hatalom mely az orosz erőt legyűrhetné?" — kiált föl elragadtatással Bulba Tárász bátor vértanúhalálának leírásában; mert ez a férfi még a fához szegezetten, a lába alatt lángoló máglya füstjében fuldokolva is a folyón átkelő övéit irányítja a magosból, nehogy az ellenség csapdájába kerüljenek. A szél elviszi hangját a kozákokig, s a regény befejező

képe csodálatos tájköltemények ént idézi föl a Dnyeszter folyót, zátonyaival és örvényeivel, rikoltó hattyúival s az égbolt alján suhanó, büszke kócsaggal. A haza nagy embereiről és szeretett földjéről egyetlen kortárs sem alkotott remekebb költeményt a *Bulba Tárasznál.*

3

Csicsikov halott jobbágyokat vásárol, akik a tízévenként összeállított lajstromokban még úgy szerepelnek, mint élők, mert a legutóbbi összeírás óta haltak meg. A „holt lelkek" kifejezés: halott jobbágyokat jelent Gogol korának mindennapi szóhasználatában. De jelképesen jelenti a feudalizmus *holt lelkeit,* kiszáradt szíveit is. „Holt lelkek" — a halott jobbágyok és *élő* gazdáik is. Csicsikovot Gogol mintha egy temetőn kocsikáztatná végig, a holt lelkű földesurak Oroszországában. Ezt az Oroszországot még mintegy két évtized választja el az 1861-es parasztreformtól — vagyis a jobbágy felszabadítástól, mely azonban „felülről" történik, s vajmi keveset változtat a parasztok nyomorúságos helyzetén.

Csicsikov kocsiútját a hatodik fejezet első sorainál megszakítja az író, hogy néhány *személyes* megjegyzést fűzzön a történethez. Elmondja magáról, hogy fiatalkorában mindent *érdekesnek* látott, friss, éles figyelmét semmi sem kerülte el, s utazásai közben, orrát kidugva a döcögő szekér ponyvája alól, megcsodálta valamelyik kisváros járókelőjének „sosem látott szabású" kabátját, a szatócsüzlet kirakatában a „szöggel, messziről sárgálló kénnel, mazsolával, szappannal telt faládikákat, s az összeszáradt moszkvai cukorkákat tartalmazó üvegeket"; az utcán megpillantott embereket képzeletben elkísérte „szegényes, si-

vár életük színhelyére" is. Ez a szenvedélyes, felajzott érdeklődés telíti annyi képpel, színnel, élénkséggel Gogol regényét.

Teljes világ bontakozik elénk lapjain: az elmaradott cári Oroszország teljessége. A „hinárként körénk fonódó, semmiségnek látszó, de szörnyű és megrendítő jelenségeket, a szenvtelen, kicsinyes, hétköznapi jellemeket, amelyek csak úgy hemzsegnek a mi — gyakran sivár és keserves — földi pályánkon" — mindezt Gogol éppoly élesen és pontosan látta, mint a kisvárosi utca járókelőit és kirakatait. Tudatos, írói programjának élére tűzte Gogol, hogy a valót, az igazat lássa és láttassa, hogy műve „azt hozza felszínre, ami állandóan előttünk van, de amit a közömbös szemek mégsem látnak". Éppen, mivel lépten-nyomon elcsodálkozott — de még inkább megütközött, sőt felháborodott a másoknak annyira megszokott mindennapokon, a cári világ embereinek életén — meg is értette ezt az életet, tekintete a sivár és reménytelen jelenségek gyökeréig hatolt, s szíve elborzadt a látottaktól. A *Holt lelkek* annak az embernek borzadásából és felháborodásából született, aki előtt egy egész társadalom feltárult a maga korhadtságában, embertelenségében.

Gogol, akinek műve az orosz realizmus számára új utakat jelölt, szenvedélyesen fordult szembe a valóság hazug eszményítésével, azzal az íróval, aki „csak olyan jellemeket ábrázol, amelyekben magasabbrendű emberi méltóság nyilvánul meg, aki az alakok örvénylő sokaságából csak néhány rendkívülit választ ki ... aki saját egyénisége magas csúcsáról nem kénytelen leszállni felebarátai szintjére, s a földet nem is érintve, egészen beleéli magát a földtől messze elszakadt és felmagasztosított hőseinek életébe". Gogol tudatosan vállalta az ilyen ál-fennköltséggel szemben annak az írónak hivatását, aki „azt hozza felszínre, ami ál-

landóan előttünk van, de amit közömbös szemek mégsem látnak". A hazug eszményítés lepleit letépő Gogol a cári Oroszországban a valóságot, az igazságot megmutató író sorsát is vállalta ezzel, és valójában önmagáról szólt azzal a tömör mondatával, mely a kritikai realista művész helyzetét jellemzi a maga korában: „Gyötrelmes az ő pályája és fájdalmasan érzi elhagyatottságát." A pálya e gyötrelmét, s a magány e fájdalmát kell megéreznünk a szatírai gúnykacaj mögött, mellyel Gogol az ő „hőseit" elénk vezeti. De még egy másfajta fájdalom is lappang a gogoli szatíra mögött: a hazáját igazán, szenvedélyesen szerető ember fájdalma, akinek szívét szorítja ennyi elmaradottság!

Csicsikov személyében Gogol egy szélhámost tett meg regényének hősévé. Ez a kellemesen semmitmondó külsejű férfiú az elszegényedett birtokososztály szülötte, s iskolája a cári bürokrácia volt, mely a megvesztegetésnek, a hivatali visszaélésnek csaknem kedélyes, patriarkális formáit hozta létre. Csicsikov úgy forog a kormányzósági város hivatalnoki és földesúri köreiben, mint egy nagy családban, melynek legjellemzőbb tulajdonságai őbenne is testet öltöttek. A család többi tagja az élő jobbágyok verejtékén élősködik — ő csak a halottakból próbálna szerényke hasznot húzni. „Összevásárolja" a földesurak halott és szökött jobbágyait, akik a lajstromokban még élőkként szerepelnek, hogy majd elzálogosítsa őket a kincstárnál.

Gogol regényének első része ennek a mulatságos „üzleti ügynek" lebonyolításáról s a nyomában támadó kisvárosi botrányról szól. Ami a leginkább megdöbbentő: Csicsikovnak akadnak is „ügyfelei", akik vagy bárgyúságból, vagy korruptságból a „holt lelkek" adásvételére kaphatók. És nem kevésbé megdöbbentő az, hogy a Csicsikov üzlete körül támadt botrány sem hoz tisztulást, valódi leleplezést: futni engedik, sőt vannak, akik azt hiszik róla, hogy ő —

Napóleon. Csicsikov botránya nem valami erkölcsi megtisztulás, hanem csak az emberi butaság szomorú hullámait veti a kisváros nemesi társaságában. Ebben a patriarkális, nemesúri világban a jobbágy holmi tárgynak számít, melylyel gazdája tetszés szerint kereskedhetik. Méghozzá: halála után is. Amikor Csicsikov ügyfelei egy-egy halott jobbágy erejét, ügyességét, keze-munkáját dicsérik a vásárló előtt, rádöbbenünk, hogy e kísérteties üzletben nincs is semmi valószerűtlen. Hisz az élő jobbágy éppoly kevéssé tiltakozhatik eladatása ellen, mint a halott. Az élő sem számít egészen — embernek.

Gogol ötlete valójában hátborzongató bizonyság arról, hogy eltartóit, jólétének kezeseit még — embervoltuktól is megfosztotta a kizsákmányoló osztály.

De ugyanezzel tulajdon arcáról is letörölte az emberi vonásokat. Gogol végigvezeti Csicsikovot a földesurak és a hivatalnokok világában. Az előbbiekkel üzletet köt, az utóbbiakkal az üzlet formaságait intézi. De akár az udvarházak asztalainál, akár a kormányzó estélyén tekintünk körül: hasztalan keresnénk csak egyetlen emberi arcot is. Öt földbirtokoshoz vetődik el Csicsikov „holt lelkekre" vadásztában, s az öt arckép, melyet Gogol róluk megrajzol, a hűbéri társadalomnak öt *különböző,* sorsban, egyéniségben is *egyformán* elütő vonásait mutatja. Manyilov, Korobocska, Nazdrjov, Szobákevics és Pljuskin: az orosz nemesi osztály válságának egyazon jegyét viselik magukon. Manyilov álmodozó, puha és tétlen. De tétlenségre is a lelket-jellemet sorvasztó jobbágyrendszer nevelte. A későbbi orosz írók közül Goncsarov fejleszti tovább ezt a típust, regényének, az *Oblomov*nak hősében. Manyilov tevékenysége kimerül abban, hogy földalatti útról álmodozik, mely házát a közeli tóval összekötné, vagy kőhidat képzel a tó fölé: „a hídon két oldalt boltok lennének, azokban bolto-

sok ülnének, és mindenféle, a parasztoknak szükséges apróságot árulnának".

Mennyi erővel rajzolja meg Gogol a nemesi birtok elmaradott, szűkös körülményei közé szorult emberek jellemét! Korobocska, a kisbirtokos-asszony korlátoltsága menynyire elütő Manyilov lusta révetegségétől — s mégis, mennyire rokon vele. Nazdrjov kötekedő izgágaságában, részeges, duhaj gorombaságában a vesztét érző ember pánikja tör elő. Ezt a pánikot éppúgy a felbomló úri birtok szülte, mint Korobocska aggályoskodását is. A nehézkes, medveszerű Szobákevics egész léte, életmódja megdönthetetlenül szilárdnak tetszik ugyan, de csakhamar megértjük, hogy e szilárdság valójában: tehetetlenség, lomhaság.

És a földbirtokosok arcképsorának legtökéletesebb darabja: a zsugori Pljuskin, akinek sorsában Gogol a legvilágosabban mutatja meg a nemesi birtok végzetét. Pánik kapta el őt is: az öncélú gyűjtés pánikja. Egykor virágzó birtokának gondjaival alig törődik: csak gyűjt, eszelősen, mindegy, hogy mit: papírdarabkákat, tollacskákat, ócska csizmatalpat, rongyokat, vasszöget s mindezt a szobájában tornyosuló halomra helyezi. „Ha egy arra kocsizó katonatiszt elvesztette a sarkantyúját, a sarkantyú egy-kettőre a már említett lomhalmazra került, ha egy parasztasszony a kútnál elbámészkodott és ott felejtette a vödrét, ő a vödröt is hazacipelte." És közben „szénája, gabonája elrothad, a kazlak, asztagok trágyává romoltak, akár káposztát lehetett volna termelni rajtuk; lisztje a pincékben kőkemény rögökké állt össze, úgyhogy fejszével kellett feldarabolni". Pljuskin halma: a hűbéri gazdálkodás méltó jelképe.

Pusztán azzal, hogy alakjait utolérhetetlen pontossággal és aprólékos hűséggel mutatja be, Gogol már kezünkbe is adja sorsuk kulcsát, magyarázatát: a halálra ítélt társadalmi rendet, amelyben élnek.

Mennyire méltó ehhez a földbirtokos világhoz a kormányzósági város bürokrata-világa! A kormányzó, aki ügyesen kézimunkázik, s üres óráiban ízléses erszényeket hímez. Vagy a rendőrkapitány, aki a boltokban és vendéglőkben úgy viselkedik, mint „saját éléskamrájában". Gogol néhány lapja, melyeken a törvényszéki hivatalok munkáját bemutatja, a bürokráciát ostorozó irodalom klasszikus szakaszai közé tartozik. A kormányzói estély leírása, a „milliomosnak" híresztelt Csicsikov körül kacérkodó hölgyek képe, s végül a botrány, a pletykák, a találgatások, a szélhámos körül támadó Napóleon-legenda: mindez csodálatosan kikerekíti azt a valóságot, melyet a *Holt lelkek*nek már alapötlete is oly szerencsésen és erőteljesen ragadott meg.

Bámulatos következetességgel felépített, végiggondolt alkotás Gogol regénye. Az ilyen következetesség csak valamilyen tiszta, mély indulatból fakadhat. És ez az indulat Gogolnál: hazájának rajongó szeretete, s az a szándék, hogy e hazát a „holt lelkek" temetőjéből — az élők küzdőterévé változtassa. A maga korában keserű sors jut is emiatt osztályrészéül.

De bármilyen fájdalmas és kegyetlen is Gogol szatírája, művét mégsem érezhetjük nyomasztónak. Ellenkezőleg: a *Holt lelkek* fölemelő, erőt, életkedvet fakasztó olvasmány. Az emberiség nagy, serkentő, buzdító történeteinek egyike, melynek lapjai az élet gazdagságának, örömének tanítását hirdetik. És mindez azért, mivel e könyvet Gogol bizakodón — s az élet szeretetétől, mi több: az emberek szeretetétől duzzadó szívvel írta.

Egy helyütt, még Csicsikov alakjának bemutatásánál is enyhül az író szava; abban a jelenetben, amikor a „holt lelkek" listáját összegező szélhámos végiggondolja a „vásárolta" jobbágyok elmúlott életét. Ez a tűnődés voltaképp

magának az írónak meghatott, könnyes-humoros tűnődése, és mennyi gyengédség, micsoda meleg együttérzés szólal meg benne a porladó jobbágyok iránt, akiknek sorsából regényének legfőbb ihlete fakadt!

De optimista, fényben és színekben gazdag mű a *Holt lelkek* azért is, mivel írója lelkes, szenvedélyes örömmel csüng az élet látványán, s a szerény kormányzósági város életének minden epizódját, színterét, jellegzetességét érdekesnek látja — és érdekesnek, jelentősnek képes megmutatni is. Micsoda jelentőséget nyernek az ő nyelvének erejében és szemléletességében például a vidéki fogadó szobái, lépcsői, folyosói, vagy a városka utcái, kocsmáikkal, kirakataikkal, cégtábláikkal. S milyen pontosan és mindvégig érdekkeltően tud leírni egy facsoportot Pljuskin birtokán, milyen jellemző szerepet képes kölcsönözni még a fán sötétlő varjúfészeknek is!

Írói eszközei zseniálisan egyszerűek. Mind az öt típusát *ugyanazzal* a módszerrel mutatja be: a bricskáján közelgő Csicsikov először a házuk táját pillantja meg, majd cselédeiket s őket magukat, feleségükkel, gyermekeikkel — de egy-egy típus jellemzését folytatja tovább még, amikor leírja a szoba bútorzatát, az étkezést, az ivást, a ruhákat, a szobában szerte heverő tárgyakat is. Más-más bevezetéssel, de *ugyanarra* a kérdésre torkollik ki társalgásuk, amikor „üzleti ajánlatát" közli velük a szélhámos. Mindegyikük *másként* fogadja, de ez a különbözés szavaikban, arckifejezésükben, gesztusaikban: ismét csak *ugyanannak* a lényegnek kidomborítását szolgálja. Manyilov puhán, ábrándosan egyezik bele a „holt lelkek" adás-vételébe, Korobocska gyanakvó, Nazdrjov szerencsejátékra akarja felhasználni az alkalmat, hogy kifossza vendégét, akit csaknem megver stb. Ez a látszólag annyira igénytelen módszer, ennek az öt életnek és arcnak puszta egymás mellé

állítása az egész regénynek csodálatos sokrétűséget és gazdagságot ad.

Az írói ötletesség, találékonyság remeklései szipor-káznak abban, ahogyan Gogol a környezetben, a holt tárgyakban is megmutatja egy-egy alak jellemét. A medveszerű Szobákevics udvarán még a kút is testes tölgygerendákból van összeróva, szobájában a festmények tagbaszakadt, hatalmas embereket ábrázolnak, életnagyságban, „oly kövér combokkal és olyan hihetetlenül marcona bajuszokkal, hogy megijedt tőlük az ember". Még a kalitkából kikandikáló rigó is hasonlít valamiképp Szobákevicshez. Máskor valamely tulajdonság mértéken felüli, csaknem valószerűtlen eltúlozásával formálja a típust valósággá az író. Pljuskin például mohó gyűjtőmániájában még a parasztasszonyok gombjait is ellopja.

A jellemző, a sokatmondó apró részletek határtalan bőségével árasztja el regényét Gogol. A vendégfogadónak, ahol Csicsikov megszállt, még a padlóját, a tapétáját is leírja. Minden, amit Gogol meglát, még a leghétköznapibb részlet is érdekessé, jellemzővé válik. Milyen aprólékos, mulatságos gondossággal írja le például Csicsikov utazóládájának belsejét, minden apró rekeszével, vájatával, fiókjával és tartalmukkal. Mennyi humor és szemléletesség csak abban a kis epizódban is, amikor Szelifán, a kocsis, a lovaival beszélget, és államhivatalnoki rangot osztogat nekik. Vagy abban a néhány soros jelenetben, amikor a Csicsikov mellé kíséretül adott leányka összetéveszti az út jobboldalát a ballal. Nincs olyan mellékalakja Gogolnak, akit föl ne ruházzon valami sajátos, szembeszökő, anekdotába illő tulajdonsággal. Mennyit elárul például a kormányzó egyéniségéről az a kis közlés, hogy szeret kézimunkázni, s csinos erszényeket hímez.

Nem véletlen, hogy műve oly korán népszerűvé vált

hazánkban. Nem véletlen, hogy Arany Jánosnak kedvence volt (a *Köpeny* című novellát ő fordította első ízben magyarra), s a múlt század hetvenes éveitől kezdve újból és újból magyarra fordítják műveit. Az a világ, melyet bemutat, azok az emberek, akikkel megismertet: nagyon is rokonok az elmúlt évtizedek magyar világával, embereivel. „Holt lelkek" éltek a mi dzsentri-birtokainkon is. Az övéhez hasonló nemesi világot mutatott be Eötvös, és habár másféle, anekdotaibb hangsúllyal: Jókai, sőt Mikszáth is. Az előbbinek „magyar náboba" élhetett volna az „N. kormányzósági városka" környékén.

Mégis, a magyar regény a realista szatíra helyett a romantikus különösség, az anekdotikus egzotikum példáihoz folyamodott.

Gogol közel állt, közel maradt a szabadságharc utáni magyar írók szívéhez — akárcsak Puskin —, de a Gogoléhoz hasonló feladatokat csak az 1848 előtti magyar irodalom vállalhatta, mely a jobbágyrendszer megszüntetését a döntő, nemzeti feladatnak érezte. Gogol hazai hatásának kezdete azonban olyan időszakra esik, amikor a nemzet puszta létéről van szó — s ez a korszak szívesebben hajlik a romantika idézte álmokra és reményekre, mint a szatírai könyörtelenségre, melyre Gogol taníthatná.

1

Tolsztoj hatalmas regényének, a *Háború és békének* műfaji problémáiról hosszadalmas vitákat folytattak a kritikusok és az irodalomtörténészek. E vitákra nem utolsósorban maga Tolsztoj nyújtott alkalmat, midőn önmaga előtt is kérdésessé tette, vajon műve regény-e elsősorban, vagy költemény, illetve történelmi „krónika"? A *Háború és béke* jelentőségét csak akkor érthetjük meg, ha a történelem, a társadalom valóságának monumentális ábrázolásaként fogjuk fel — ábrázolásként, mely egyben *hőskölteménye* is, valódi nemzeti eposz, az orosz nép honvédő háborújának, hazaszeretetének hőskölteménye. Mindazok, akik a *Háború és béke* világnézeti „tanítását" próbálják előtérbe állítani, vagy gyökeresen félreértik e művet, vagy szándékosan homályba akarják borítani valódi értelmét. Tolsztoj kifejti ugyan a maga történelembölcseleti felfogását, méghozzá nem csupán a regény menetébe szőtt, tanulmányszerű fejezetekben, hanem egynémelyik hősének szavaiban, illetve egyéniségében is (pl. Platon Karatajev). De a *Háború és béke* főként az ilyen részletek *ellenére* magasodik

azzá az alkotássá, melyben mindmáig a világ egész regényirodalmának betetőzését kell látnunk. Tolsztoj nem azzal a történelembölcselettel vált naggyá, mely a politikai és hadi eseményekben a „biliárdgolyó"-elmélet igazolásait kívánja látni, hanem azzal a művészettel, mely a típusok rajzában éppúgy, mint a történelmi-társadalmi erők összecsapásaiban: egy nép, egy kor valóságát képes életre kelteni. Tolsztoj művét naggyá a nép jellemének — és valamennyi szereplője jellemének utolérhetetlen bemutatása avatja. Tolsztoj művének nagyságát nem bölcselkedése biztosítja, hanem az emberi értelem és érzelem, a belső vívódások és szenvedélyes kitörések ama rajzai, melyek Andrej herceg, Pierre Bezuhov vagy Natasa alakját annyi igazsággal és költőiséggel telítik. A *Háború és béke* oly sokat tud és mond a világról, az emberről, a történelemről, mint előtte még soha senki. De mindezt a regényíró, nem pedig a filozófus Tolsztoj tudja és mondja.

A polgári kritika, mely emehhez a Tolsztojhoz kívánna ragaszkodni, kénytelen kiküszöbölni a *Háború és békéből* — a *regényt*. Hisz nem véletlen, hogy maga Tolsztoj is külön, a regénybe éppen nem szervesen beillesztett értekezések lapjain tudja csak kifejteni véleményét a történelem „vak erőiről". És ugyanezért az sem lehet véletlen, hogy a *Háború és béke* jelentőségét nem magából a regényből, hanem az Epilógus második részéből, ebből a meglehetősen száraz „történet-filozófiai" értekezésből próbálják kifejteni. Az ilyen kísérlet épp annyit ér, mintha egy történetíró nagyságát a művébe itt-ott élénkítésül beleszőtt anekdotákon, novellisztikus részeken próbálnók leméri.

Tolsztoj művészetének nagysága és propagálni vélt tanításának különcsége közt feloldhatatlan az ellentmondás. Ennek az ellentmondásnak magyarázatát, megfejtését és az egész tolsztoji életmű kulcsát Lenin zseniális elemzése

teremtette meg — elemzés, mely ezt az életművet az 1905-ös, *paraszti* polgári forradalom tükörképeként állította elénk. Lenin rámutat arra, hogy Tolsztoj azt a parasztságot képviseli, mely még nem tudta meglelni az igazi forradalmi utat, s csak egy burzsoá forradalom keretei közt képes küzdeni a hűbéri maradványok ellen. Lenin arra is rámutat, hogy Tolsztoj tanítása: *feudális* szocializmus, vagyis olyan szemlélet, mely szembeszegül a kapitalizmussal, de — nem a proletár-szocializmus, hanem a régi, patriarkális paraszti közösségek talaján állva.

A *Háború és béke* egyik alakja: Platon Karatajev, a napóleoni háborúk szenvedéseinek, megpróbáltatásainak ez a passzív, szemlélődő elviselője ugyancsak világosan példázza Tolsztoj illúzióit, melyeket a patriarkális faluhoz fűzött. Nem ok nélkül látta Gorkij is Karatajevben Tolsztoj paraszt-elképzelésének legjellegzetesebb megtestesülését. A Karatajev alakját megrajzoló Tolsztoj felhagy azzal a derűsen tárgyilagos hanggal, mely az egész regényen uralkodik, s félreérthetetlen meghatottsággal, gyengédséggel szól erről a szemérmes, emberszerető, de angyalian együgyű muzsikról. Nem kétséges, hogy a Karatajevben kifejezett életszemlélet — a forradalom elutasítását is jelenti.

Pierre Bezuhov — és Tolsztoj is — csaknem eszményképnek tekinti Karatajevet. Natasa és Pierre úgy beszélgetnek, „ahogy csak férj és feleség szokott beszélni; rendkívül világosan és gyorsan felfogták egymás gondolatait, kifejezték a magukét, mégpedig a logika szabályaival teljesen ellenkező úton, nem ítéletek, következtetések és szillogizmusok útján, hanem egészen eredeti módon". És Natasa — Platon Karatajevre emlékezve — ezt kérdi Pierretől: „Vajon helyeselné-e, amit teszel?" És Tolsztoj is kissé aszerint igyekszik ítélni emberekről és dolgokról, hogy Platon Karatajev egyetértsen vele. Helyes-e ez? Hiszen,

ha Karatajevet fogadjuk el eszményképnek, ha tőle várjuk a társadalom nagy kérdéseinek megoldását, akkor az előbbrejutás érdekében olyan bölcsességhez folyamodunk, mely mindig egy helyben topog. Karatajev egyéniségének egyetlen hősi vonása, hogy rendületlenül *tűri* a szenvedéseket, megpróbáltatásokat. Tűri, valamiféle alázatos fölénnyel, valamiféle makacs, de mégis meghunyászkodó bölcsességgel. De az olyan ember, aki a szenvedést derűsen elviseli, sohasem lesz képes megszüntetni, felszámolni magát a szenvedést. És ennyiben válik Platon Karatajev a későbbi, az 1905-ös forradalomra jellemző típussá: megmutatkozik benne 1905 orosz parasztjainak erkölcsi ereje — de passzívsága is.

Tolsztoj előtt a XIX. század orosz irodalmának legnagyobb alkotói figyelmüket éberen és felelősen fordítják koruk és társadalmuk legfontosabb, megoldatlan kérdéseire. Puskin *Anyéginje*, melyet méltán tekinthetünk az „orosz élet enciklopédiájá"-nak, egy ember, egy gazdagon megformált típus sorsán át: az egész orosz hűbériség csődjét megmutatja. Anyégin egy egészséges társadalomnak bizonnyal hasznos tagja lehetett volna, de a szentpétervári paloták szalonjaiban, hálószobáiban csak élősködő válhatik belőle. Léha önzése miatt Anyégin maga rombolja le azt a boldog és tiszta életet, amit a barátság és a szerelem kínál számára. Anyégin azt példázza, hogy a néptől elhidegült osztályokban az igaz érzések is kihalnak. Puskin az Anyégin sorsát formáló társadalmi viszonyokra, s a „század kórjára" figyelmeztet, ugyanígy Gogol a *Holt lelkek*ben a felbomló feudális világot tárja elénk, elmaradott, nemesi földbirtokosaival, holt tárgyakként kallódó jobbágyaival, egész züllésével és tudatlanságával, mely a szélhámosoknak, a Csicsikovoknak nyújt könnyű érvényesülést. És ugyanezeket az igazságokat látja meg Goncsárov is, akinek

Oblomovja — ez a tehetetlen, önző, igaz és mély érzésekre képtelen nemesember — a jobbágyrendszer következtében válik ily elpuhulttá, gerinctelenné, akaratnélkülivé.

Az orosz irodalom tehát, már Tolsztoj előtt is, illetve Tolsztojjal egy időben, feltárta a cári világ igazi képét. És ahhoz, hogy ezt megtette, hogy az igazán fontos és sürgető mondanivalókhoz ragaszkodott, nem utolsósorban a forradalmi demokrata kritikusok útmutatása segítette hozzá az orosz írókat.

Ilyen elődök és kortársak művét, törekvéseit tetőzi be a Tolsztoj életműve.

2

Az a polgári kritika, mely Tolsztoj regényének „műfaji tisztaságát" próbálta vitatni, valójában nem vette észre, mily hatalmas mértékben fejlesztette tovább Tolsztoj mindazt a nagyot és maradandót, amit az európai regény sok évszázados fejlődése során létrehozott. A polgári kritika nem vette észre azt, hogy a *Háború és béke* új korszakot nyitott magának a regényírásnak művészetében. Tolsztoj regénye olyan életanyagot ölel fel, aminőnek megragadására Balzac törekedett. De amíg Balzacnál az életanyag bősége gyakran csak szociográfiai leltározásban, s a cselekménybe át nem olvasztott leírások, lexikális kitérések halmozásában tudott megmutatkozni, addig Tolsztojnál csodálatosan szerves egységben áll előttünk az *egész* orosz világ képe, a cári udvartól — a muzsikok udvaráig. Amíg Stendhal klasszikus szerkesztési művészete csak egyetlen sors, egyetlen élet (a Julien Sorelé, vagy a Fabrice del Dongóé) bemutatására vállalkozott, s e sors, ez élet eseményeiben, összeütközéseiben tárta föl a kor, a társadalom

valóságát: addig Tolsztoj mesteri könnyedséggel sok-sok életvonalat, sok-sok emberalakot illesztett bele regényébe, és e *sokféleség* révén valósította meg azt az egységet, melyet Stendhal csak az *egyféle*, központi hőshöz való ragaszkodás árán tudott megvalósítani. Mindez természetesen nem értékbeli összehasonlítást fejez ki Tolsztoj és Stendhal, illetve Balzac közt — hanem csak azt, hogy Tolsztoj elbeszélő, ábrázoló művészete és technikája a modernebb, a *ma is* járhatóbb út. Helyesebben: a Tolsztojé — *és* Dosztojevszkijé. A francia kritikai realista regényírók szerkesztési szigora, Descartes-i logikájú lélekrajza éppoly túlhaladottá vált Tolsztoj műve által, mint szociográfiai teljességre törekvésük. Tolsztoj műve forradalmi újítást jelentett mind a társadalomábrázolás, mind a jellemfestés, mind a szerkesztés, sőt, az elbeszélő művészet terén.

Tolsztoj-tanulmányában Lukács György figyelmeztet bennünket arra az „időszerűtlenségre", mellyel Tolsztoj kritikai realizmusa a kortársi, nyugati irodalomhoz viszonyul. Lukács György rámutat arra, mennyire az „ár ellen úszik" Tolsztoj. De a tolsztoji művészet e sajátossága éppen nem valami „elmaradottságról", hanem ellenkezőleg: újító jellegről tanúskodik. A *Háború és béke* nyugati kortársa: az *Érzelmek iskolája* — és e két regény párhuzama győzhet meg leginkább arról, hogy az orosz regényirodalom nagyszerű kibontakozása már egybeesik a nyugati kritikai realizmus beszűkülésével, melyre Flaubert életműve — de a Maupassant-é is — annyi példával szolgál. Amiként Balzac realizmusa a francia polgári társadalom kialakulásával, úgy a Tolsztojé az orosz kapitalizmuséval, valamint az orosz parasztság helyzetének válságosra fordultával függ össze.

Amikor ennek a maga korában annyira újszerű regénynek, a *Háború és békének* eszmeiségéről szólunk, ép-

pen nem arra a történetfilozófiára gondolunk, melyről már fentebb történt említés. Hanem arra az eszmeiségre, melyet Andrej és Pierre vívódásaiban és Natasa tiszta és mély érzelmeiben, indulataiban fejez ki Tolsztoj.

A szovjet irodalomtörténet-írás kidomborította a tényt, hogy a *Háború és béke:* forradalmi témából született. Tolsztoj eredetileg a dekabrista összeesküvés szereplőit kívánta ábrázolni a regény alakjaiban, s 1805-ig akart hatolni a cselekményben, az összeesküvés eseményeinek, előzményeinek megmutatása során. Ez évek történetének felkutatása közben ütközik a korszak legfontosabb problémájába: a napóleoni háborúk kérdésébe. Így mosódik el benne lassanként a dekabrista regény terve, s alakul ki helyébe a honvédő orosz nép eposza. A regény hősei közül azonban Bezuhov végül eljut a dekabrista eszmékig — és ily módon a regény bonyolult cselekménye mintegy nyitánya, előkészítése annak a forradalmi megmozdulásnak, melyet Tolsztoj eredetileg ábrázolni készült.

A regény eszmeiségének fontos mozzanata, hogy egész társadalombírálatában, sőt a jellemek minőségének megszabásában is: az orosz paraszt álláspontja érvényesül. A regényben szereplő osztályokat és egyéneket Tolsztoj mindig az orosz paraszt szemével nézi. E paraszti szemmel felállított társadalmi mérlegen a legsúlyosabb ítélet a kozmopolita udvari főnemességet sújtja, viszont minél közelebb áll valaki a néphez, annál több rokonszenvvel festi meg arcképét Tolsztoj. A regény emberábrázolásának egyik legfőbb tanulsága az, hogy az igazi emberi értékek, a nagy és mély érzések, a valódi, a teremtő indulatok: a nép körében teremnek, vagy legalábbis a nép közelében virágzanak ki. Az önzés, a hiúság, a hideg törtetés, a meddő becsvágy: mindez gyökeresen idegen a néptől — szülője tehát az az osztály, mely a néptől leginkább elszakadt. Tolsztoj mér-

téke szerint a néptől leginkább idegen típus: a Napóleoné. Napóleon hidegsége, reménytelen becsvágya, hiúsága és szenvtelensége — íme, a nép-idegen jellem legfőbb vonásai. És ezeket a vonásokat ismerhetjük fel a Kuragin-családon, a cári bürokratákon, az udvaroncokon stb. is. Andrej herceg addig boldogtalan, addig érzéketlen, amíg Napóleon a példaképe. A megvilágosulás, a magára döbbenés nagy élményének kell elkövetkeznie, hogy Andrej leszámoljon ezzel az eszménnyel — és igaz emberré váljék. De mennyi melegség, báj és költészet jellemzi a népközelben élő regényhősöket — a Rosztov-család tagjait, vagy Kutuzov tábornokot. És Pierre Bezuhov megigazulásának, megtisztulásának útja is a nép meleg közösségén át vezet. Ezen az úton Platon Karatajev a kalauza. A népközelben élő regényalakoknak és magának a népnek viszonya: a hűbéri idők patriarkális eszményeit fejezi ki. E patriarkális kapcsolatok mélyén Tolsztoj idilli, gazdag érzéseket rejt el, és megkapón érezteti a népi közösség nagy, emberi melegét. Ez a meleg hatja át a Rosztov-birtok jobbágyainak és Kutuzov katonáinak cselekedeteit, indulatait.

Az 1861-es parasztreform Oroszországának égető társadalmi kérdései a napóleoni háborúk korszakába nyúlnak vissza. És a *Háború és béke* egyik jelentősége abban áll, hogy Tolsztoj bemutatja lapjain a napóleoni kor legfontosabb eszmeáramlatait, az orosz társadalmat átható gondolatokat. Az eszmék kibontakozásának éppoly költői és mély képét adja a *Háború és béke*, mint Goethe *Faust*ja. Tolsztoj sajátos szerkesztési módja, s az a törekvése, hogy regényét apró, lekerekített részekből illessze össze (amire a későbbiekben még külön kitérünk), néha az egyhangúság veszélyével is jár, ami különösen a Rosztov-család életének némelyik képében válik fenyegetővé. Az egész regényt átható eszmeiség azonban annyira gazdaggá teszi az egyes jele-

neteket, hogy azok eleve megmenekülnek az egyhangúságtól.

A *Háború és béke* eszmeisége leginkább a három főalakban nyer kifejezést. Pierre Bezuhov, ez a nemegyszer iróniával megrajzolt tolsztoji önarckép — egyszersmind Tolsztoj eszmei fejlődésének foglalatát is nyújtja. Andrej herceg alakjában Tolsztoj a Puskin teremtette és a korabeli orosz társadalomra annyira jellemző típust új vonásokkal gazdagította, új jellegzetességgel ruházta föl. Natasa, aki bizonyos mértékben a regény problémakörének kivezető útját is képviseli, nem annyira „filozofikus" egyéniség, mint Andrej vagy Pierre; mégis, az ő alakjában és sorsában Tolsztoj ugyancsak fontos gondolatot fejezett ki: a természetesség, a népközelség elvét. Natasában ezért Puskin Tatjánájának utódját láthatjuk.

Mély gondolat nyilvánul meg abban, hogy Tolsztoj a Napóleon-problémát Andrej alakjában *közvetett* módon is kifejti. Andrej herceg Napóleon-rajongása jellemző tünet a kor elégedetlen, új viszonyokat áhító nemeseinél. A Napóleon-típus Európa-szerte elterjedt, mi több, Napóleon egész Európa történetőinek, becsvágyóinak is mintaképe. Napóleon típusa ölt testet pl. Stendhal Julien Soreljében. Tolsztoj azonban Andrej fejlődésében, vívódásaiban kíméletlen bírálatot gyakorol az annyira gyűlölt Napóleon felett. Szertefoszlatja Andrejban a napóleoni ábrándot — hőse fejlődésének, felemelkedésének feltételévé épp a Napóleonnal való szakítást teszi meg. Andrej kiábrándulása az austerlitzi csatatéren következik be, amikor sebesülten, a fűvön fekve, megpillantja maga fölött az égbolt kék végtelenjét. E végtelenhez, e békéhez képest mily törpe is Napóleon — mily nevetségesek is a dicsőséget áhító emberek! Természetesen ez az égbolt-motívum a földi dolgoktól való eltávolodásnak, a szemlélődés életeszményének kifejezője is.

De van az égbolt-epizódnak egy másféle értelme. Andrejban és Pierre-ben Tolsztoj kereső, vívódó nemesembereket mutat be, akik nemcsak az élet értelmét, igazságait, de a boldogság teljességét is áhítják. Andrej a keresés során több ízben szembetalálkozik a boldogság lehetőségével, de azt magát csak a halál küszöbén képes magáévá tenni. Anyégin alakjában Puskin a boldogságra képtelen embert alkotta meg, szíve egész sivatagi kopárságában. Ahhoz, hogy Andrej a boldogságra képes legyen, előbb ki kell ábrándulnia Napóleonból. Andrej az égbolt-epizód után újul meg, veti le magáról az anyégini életuntságot, nyílik meg szíve a boldogság — a csaknem mindvégig elérhetetlen boldogság számára. Azok a törekvések, melyek Andrejt az égbolt-epizód után ösztökélik: lényegükben helyesek (bocsánatot akar kérni feleségétől, akivel hidegen bánt; közhasznú, állami funkciót kíván betölteni, reformtervekkel foglalkozik stb.). De Tolsztoj ezt a hősét csak valami misztikus úton tudja előbbre vinni: szenvedések „tisztítótüzén" át, valami bibliás megbékélésig. Tolsztoj mély megrendültséggel szól Andrejről; a sebészi sátor jelenete, valamint a haldoklás fejezetei éppoly drámaiak, amily költőiek is. Andrej életében a lelkifurdalásos orosz nemesember *egyik* útja nyílik meg előttünk — út, mely ködbe és homályba vész.

Andrej útja: magányos, individualista ösvény. Pierre-é viszont a közösség útja kívánna lenni. Dolohovval vívott párbaja után Pierre ráébred élete visszataszító céltalanságára, felvéteti magát egy szabadkőműves páholyba, s életét ezentúl csupa nemes feladatnak kívánja szentelni. Munkálkodni az emberiség sorsának javításán, munkálkodni önnön tökéletesbülésén: íme, Pierre új céljai. De a szabadkőművességből ugyanoly véglegesen kiábrándul, mint Napóleon-rajongásából Andrej herceg. Tolsztoj világosan

kimondja, hogy Andrej és Pierre boldogtalanságának, vívódásainak, meghasonlásainak eredete: a jobbágyrendszer, melynek előnyeit élvezik ugyan, de kínlódnak is társadalmi helyzetük erkölcstelensége, kivételessége miatt. Andrej és Pierre nem tudják elviselni földesúr voltukat. De helyzetükből kivezető utat sem tudnak találni. Hisz a Biblia éppoly kevéssé kivezető út, mint Pierre családi boldogsága. A regényt lezáró idill alatt már ugyanazok a nyugtalanságok rejteznek, melyek Tolsztojt élete végéig gyötörni fogják.

3

A regényt benépesítő típusok, a háború és a béke szakait megjelenítő helyzetek bámulatos érzékletességgel tárják ki előttünk Tolsztoj kritikai realista művészetét. A tolsztoji bírálat és ábrázolás módszerét pl. a regény kezdőjelenete, Anna Pavlovna Scherer szalonja is tanulságosan mutatja meg. Még annak is sajátos értelme van ebben a jelenetben, hogy az első szavak *franciául* hangzanak el — és *Napóleonról*. Egy kor — és egy réteg jellemzéséhez szolgáltatnak adalékot ezek a parányi mozzanatok: Tolsztoj jelképes érvényre emeli a francia beszédet, és a Napóleonról tett említést. A párbeszédes kezdés már egymagában is nehéz feladat — hát még az olyan regénynél, mint a *Háború és béke*. Tolsztoj hasonlíthatatlanul higgadt és könnyed elbeszélőművészete itt épp egy olyan technikai eljárást aknáz ki és fordít a jellemzés hasznára, melytől az elbeszélők általában húzódoznak. De tipikus a jelenetnek az a része is, amikor Pierre Bezuhov belép a szalonba, s már puszta megjelenésével a háziasszony nyugtalanságát, szorongását váltja ki — emez már sejti, hogy Pierre „tapintatlanul" Napóleont fogja dicsőíteni. És nem kevésbé jel-

lemző az is, ahogyan a Pierre szavai nyomán támadt „kínos" feszültség ki nem robban — hanem egy cinikus-frivol anekdota nyomán, a szalon-illem szellemében elsimul, szertefoszlik. Minden szó, minden párbeszéd, minden gesztus e környezet felületességét, mesterkélt voltát érzékelteti — azt, hogy e légkörben a legsúlyosabb problémák is groteszkké, könnyű fajsúlyúvá válnak.

Típusok és epizódalakok nem kevésbé gazdagon népesítik be a regénynek azokat a jeleneteit, melyek a patriarkális nemesség életét mutatják be. Szentpétervár és Moszkva szembeállítására — a nemzetietlen, udvari, nép-idegen és a nemzeti, patriarkális, nép-közelben élő nemesség jellemzésére különös gondot fordít Tolsztoj. Anna Pavlovna Scherer szalonjával szemben a *másik* Oroszországot a vidéki kastélyok, udvarházak, a meleg, barátságos moszkvai paloták egész sora képviseli. Az öreg Rosztovhoz hasonló, kedélyes, rokonszenves nemesemberek élnek bennük, vagy olyanféle különcök, mint az öreg Bolkonszkij herceg. Ezek az emberek többnyire híján vannak bármiféle bonyolultságnak. Igaz, Tolsztoj még a fő alakjait is igen egyszerű, világos jellemvonásokból alkotja meg. A Tolsztoj teremtette jellemek könnyen áttekinthetők; gazdagságuk, változatosságuk sohasem jár kuszasággal, zavarossággal. Ezek a jellemek mindig feltárják legmélyebb társadalmi gyökereiket is, épp ezért titkaikat, sajátosságaikat sohasem nehéz megfejtenünk. Tolsztoj néha sommás, erőteljes vonásokkal teremt jellemet, mint például Helène-ét, akit a *szépség* és a *durvaság* kontrasztjából kelt életre. A többnyire tárgyilagos, „részrehajlatlan" Tolsztoj azonban mindig ellágyul, meghatódik, amikor a patriarkális nemesség jellemeit rajzolja. Ilyen jellem például a Nyikolajé, akiben megvan mindaz az egyszerűség, kedvesség, indulatosság, melyek a tolsztoji ember-eszmény legfőbb vonásai. A szov-

jet kritika azonban joggal mutat rá, hogy a Rosztov-család alakjaiban „kétségtelenül látszik az eszményesítés". De az az eszményítés pl. Natasa alakjában — a regény eszmeiségének legfontosabb elemeit is megteremti. Gondoljunk arra a hirtelen, nagylelkű elhatározásra, mellyel Natasa a családi bútorok és holmik helyébe, társzekereikre a sebesült orosz katonákat veszi föl. A regény nagy, hazafias pátoszát ez a jelenet nem kevésbé fejezi ki, mint a hatalmas csataképek.

Rosztovék a régi orosz élet, a nép-közelben élő nemesség képviselői. Hozzájuk némileg közel áll a Bolkonszkij hercegi család is. Az öreg herceg a felvilágosult, voltaireiánus orosz arisztokrata típusa, aki a maga hasznos, tevékenykedő életelveit mintha csak a *Candide* végtanulságából merítette volna. De Bolkonszkij alakjában van bizonyos különc vonás is — és az orosz nemesi udvarházakat Tolsztoj többnyire éppúgy különcökkel népesíti be, mint Gogol. Tolsztoj különcei azonban nélkülözik a gogoli szatíra színezetét — az írót megbocsátás, megértés, sőt szeretet vezeti hozzájuk.

A béke jelenetei mellett a háborút is bizonyos művészi mértékletességgel, derűs nyugalommal ábrázolja Tolsztoj. A különböző harci jelenetek, csataképek stb. fokozódó, egyre kiszélesülő ábrázolást nyernek a regényben. Tolsztoj a háborús jeleneteket elsősorban arra használja fel, hogy bemutassa az orosz jobbágyot, a népet. A hadjáratok a népi erények újabb és újabb változatait tárják fel előttünk. Ezeknek az erényeknek hatalmas, kisugárzó hajtóerejük van. Ez az erő változtatja meg Andrejt, ez telíti új reményekkel Pierre-t is. Az emberektől megcsömörlött, feleségéből kiábrándult Andrej átalakul az egyszerű katonákkal való érintkezésben, s amikor megismerkedik Tusin kapitánnyal, nem csupán egy életeszmény és egy életböl-

csesség tárul ki előtte, de megérinti szívét a népi élet bensősége is.

A *Háború és béke* eposz is, nemzeti eposz, melynek legfőbb szereplője a nép. A nép ügye, sorsa, helyzete hat ki a főalakok sorsára, vívódásaira, sőt, érzelmeire is. A regényben *mennyiségileg* viszonylag nem nagy helyet foglal el a nép bemutatása — de valójában a regény hőseinek minden helyzetét, minden sorsát és életvonalát valamiképp a nép helyzete, sorsa, élete szabja meg. Már szóltunk arról, hogy a regény bemutatta társadalmat a nép szemével nézi és rendezi el Tolsztoj. A rokonszenves és ellenszenves alakok rendje a regényben a nép szíve, hajlama, ítélete szerint alakul ki. A nagy orosz hadvezért, Kutuzovot is épp abban mutatja *nagynak*, amiben jellemvonásai a nép jellemvonásaival közösek. Kutuzovot a csatákban nem annyira a katonai tudomány, mint inkább egy öreg paraszt bölcsessége vezeti. Kutuzov elszundikál az orosz—osztrák haditanácsban, s néha csaknem szánalmassá válik. De ő az egyetlen, aki tudja, hogy Napóleon megveri majd seregeiket, ő az egyetlen, aki tábornoktársai elbizakodottságát világosan látja, ő az egyetlen, akinek a dicsőségnél, a karriernél katonái sorsa fontosabb. Kutuzov alakja az 1812-es év eseményeiben valóban eposzivá magasodik. Az ősi népi eposzok vezéreire, fejedelmeire emlékeztet Tolsztoj Kutuzovja, aki még Moszkva elvesztése után sem zökken ki nyugalmából: tudja, hogy az orosz nép, az orosz föld elbánik majd a betolakodó francia sereggel. Természetesen az orosz haza e nagy védőjének jellemzésénél Tolsztoj különc történelemszemlélete is szóhoz jut. Kutuzovnak épp passzívvonásai képviselik azt a tolsztoji felfogást, mely a történelmi eseményeket irracionális, kormányozhatatlan erők eredményének igyekszik bemutatni. Hasonlóképp, Napóleon zsenialitását is abban látja Tolsztoj, hogy ügyesen „so-

dortatja" magát a történelmi események árjában, melyeknek menetébe amúgy sem tudna beavatkozni. Csak a nevét adja a csatákhoz, melyeknek eredménye az ő tevékenységétől, szerepétől szinte teljesen független.

Tolsztoj az orosz hadsereget nem mint egynemű tömeget, hanem mint egyének, emberek összeségét ábrázolja. A regény egyik sajátossága, hogy a katonai élet képei a közösségi és az egyéni ábrázolás egységét teremtik meg. Gondoljunk arra a rendkívül élő és csupa egyéni arcot és mozgást mutató jelenetre, amikor a díszbe öltözött századok szürkébe öltöznek át, Kutuzov parancsára, aki fáradt sereget akar a szemlén az osztrákoknak bemutatni. Gondoljunk az Enns hídján való átkelés jelenetére, a tömegből kiszakadó szitkokra, a mozdulatok egyéni sajátosságaira, az írói megfigyelés ez apró remekléseire. Vagy gondoljunk az olyan jelenetek kedvességére, aminő pl. az orosz katonák barátkozási kísérlete a francia vonalak előtt.

Tolsztoj egyforma erővel, gazdagsággal, hitelességgel mutatja be a cári udvart, az arisztokrata szalonokat, a nemesi udvarházakat, a csatatereket — béke és a háború világát — az egész, Napóleon-kori orosz életet. Tolsztoj művének nagyságát az ábrázolás valaminő hasonlíthatatlan, példa nélkül álló *egyetemessége* hozza létre.

4

Tolsztoj művei lenyűgöznek méreteikkel, a bennük felhalmozott életanyag gazdagságával, az ábrázolási művészet teljességével, egyetemességével — harmonikus rendjével. Tolsztoj regényei úgy hatnak ránk, mint valamely monumentális épület, melyet tiszta, megnyugtató vonalak tagolnak. A tolsztoji mű sajátos nyugalmat lehel, és a tel-

jesség érzését hagyja az olvasóban. Tolsztoj valóban az ábrázolás tömör, sűrített, s ugyanakkor hiánytalan, a végletekig következetes teljességére törekedett. Nem csupán fő alakjait dolgozta ki, formálta meg aprólékos gonddal, de epizód-alakjait is csodálatos szemléletességgel, jellegzetességgel tudta felruházni. A regény leginkább epizódszerű alakjai is teljes, portrészerű kidolgozottságban állnak előttünk. Gondoljunk Balagára, a trojka-kocsisra, aki segédkezik Natasa megszöktetésében. Szerepe parányi — és mégis mily finoman dolgozza ki alakját az író, mennyi gondot fordít jellemzésére. Ez a kocsis éppoly szilaj, lelkiismeretlen, kalandor természet, mint Anatole, a gazdája. Vágtató trojkájával éppoly kíméletlenül ront a járókelők közé, mint az emberek életébe amaz. Tolsztoj azáltal, hogy epizód-alakjait ugyanoly gonddal dolgozta ki, mint fő alakjait, azáltal, hogy a fő hősök és az epizódszereplők közti határt eltüntette: az ábrázolási technikában ugyancsak gyökeres újítást hozott.

Tolsztoj stílusa és ábrázolási technikája lényegesen különbözik a francia és az angol regény módszerétől. Realista stílusa egész másfajta, mint a Balzacé, a Stendhalé — egészen másfajta tárgyilagosság, higgadtság, nyugalom uralkodik rajta. Különösen egyenletes előadási hangja tűnhetik föl a *Háború és béké*ben. Tolsztojra a természetesség jellemző — érzelmi hullámzásoktól mentes természetesség, melyben mégis szeretet és együttérzés csillan meg néhol. A valóságot szerető író életörömmel teli hangja ez: Tolsztoj mély humanizmusa jut benne kifejezésre.

Amilyen egyszerű a *Háború és béke* előadásmódja, oly egyszerű és tiszta a szerkezete is. A béke és a háború nagy képei váltakoznak a regényben, és e váltakozás üteme szabja meg a mű felépítését.

A hatalmas, freskószerű képeken, egységeken belül a

cselekményrészek kerek, kisregényszerű, novellaszerű, sőt, miniatür formákat mutatnak. Tolsztoj írói módszerére különösen jellemző, ahogyan az egyes fejezetek végén az elmondottakat, a bemutatottakat egy-egy zárómondattal, mintegy epigrammatikusan összefoglalja, s a képet lekerekíti. Ez a lekerekítés a tolsztoji ábrázolás teljességre törekvésével függ össze. Gondoljunk pl. a Rosztov-család névnapi ebédjének asztalára, melynek végében az író megmutatja a német nevelőt is, aki kíváncsian lesi a fogásokat, s megsértődik, amiért a lakáj nem tölt neki mindegyik borból. Nem valami mohóság miatt fáj ez neki, hanem azért, mivel így hiányosak maradnak majd a levelek, melyekben németországi rokonait a lakoma minden részletéről tudósítani szeretné. Hasonlóképp micsoda teljességet, kerekséget nyer pl. a franciák elől hátráló orosz csapatok átkelésének képe, és az egész csatajelenet is, amikor eldördül az első francia ágyú, és „a nap ugyanebben a pillanatban kiúszott a felhők mögül, és ennek az egy lövésnek ez a szép döreje meg a nap vakító ragyogása egyetlen élénk, vidám benyomássá olvadt össze".

A regény hatalmas szövevénye ily módon kerek, önmagukban is teljes, kis elemekből áll össze. Valóságos külön kisregényeket figyelhetünk meg a cselekmény menetében — ilyen pl. Kuragin herceg „háztűznéző" látogatása az öreg Bolkonszkijnál.

A tolsztoji leíróművészet titka: a megfigyelések gazdagsága és arányosítása. A farkasvadászat jelenetében pl. a táj, az őszi erdő hangulata, a hajsza izgalma, a menekülő vadállat cikázó futása, viaskodása a kutyákkal, s végül még a vadászokra meredő „vad, de mégis egyszerű" tekintete is, miután élve elfogták: mindezek a megfigyelések a valóság aprólékos, bámulatosan pontos és lényeges részletei, melyek azonban sohasem zsúfolódnak össze

Tolsztoj tolla alatt, sohasem válnak fárasztókká. Tolsztoj leírásai — akár csatamezőre vezetnek el bennünket, akár dáridóba, vagy a családi tűzhely mellé: ugyanazt a derűs nyugalmat, a megfigyelés és az arányos csoportosítás művészetének egyazon szépségét sugározzák.

Dosztojevszkij az orosz irodalomnak ahhoz a nagy láncolatához kapcsolódik, mely Puskintól és Gogoltól kezdve, Turgenyeven, Tolsztojon, Csehovon át az európai polgári irodalom válsága idején egy új hangot, egy új ábrázolási művészetet tudott felmutatni.

Dosztojevszkij pályája az orosz kritikai realizmus egyik legnagyobb ígéretét nyújtja első szakaszán, hogy később a miszticizmus homályai közé merüljön, s az irracionalizmus egyik legnyomasztóbb kifejezőjévé váljék. Ennek az életműnek nem egy nagy alkotása valami fullasztó, reménytelen hangulatot lehel, s szívet dermesztőn hirdet egy szenvedésekbe belenyugvó filozófiát. Kevés író tudott oly erőteljesen, oly érzékletesen légkört, környezetet teremteni, mint Dosztojevszkij, de ez a légkör, ez a környezet néha lidérces nyomással nehezedik az olvasóra. Kevés író tudott oly mélyre hatolni a lélek, a jellem ábrázolásában, mint Dosztojevszkij — de az ő emberalakjai sokszor a benső összeomlás, a mániák, az anarchia lejtőin csúsznak mind mélyebbre.

Mi a magyarázata ez életmű torzításainak, mi érteti meg velünk azt az embertelen fájdalmat, melynek kifejezése is embertelenné válik e regényekben — miből táplálkozik a katasztrófának, a reménytelen pusztulásnak mindaz az érzete, amit Dosztojevszkij legtöbb írása sugall? Sok mindent megmagyaráznak ebből az író hányatott életsorsa, betegsége, tragédiái. Gyermekkorát részeges, durva apja mellett töltötte. A fiatal Dosztojevszkij amúgy is betegesen érzékeny szervezetét még inkább megnyomorítják tanulóévei a hadmérnöki iskolán, majd tisztviselősködése a hadügyminisztériumban, egy poros és sivár, jellemet őrlő bürokratai rendszer rabságában.

De ezek a körülmények csak kisebb részben adnak feleletet Dosztojevszkij alkotó módszerének ellentmondásaira. Sokkal fontosabbak ezeknél azok a társadalmi körülmények, amelyek közt élt az író, s amelyek meghatározták egész magatartását, szemléletét. Dosztojevszkij a jobbágyrendszer és a cári önkényuralom válságainak, az orosz kapitalizmus kialakulásának időszakában alkotott. Sorsa és ismeretei a városi kispolgársághoz, a város elesettjeihez kötötték leginkább, olyan emberekhez, akik rendkívül éles formában érezték a fejlődő kapitalizmus nyomását. Ezeket az embereket — akiknek fizikai és erkölcsi szenvedései oly megdöbbentő ábrázolásban jelennek meg Dosztojevszkij műveiben — gyűlölet töltötte el a földbirtokos-burzsoá rend ellen, de ugyanakkor gondolkodásukban, érdeklődési körükben, elképzeléseikben maguk is a burzsoá ideológia hatása alatt állottak. Csak nagyon kevesen találták meg közülük a társadalmi igazságtalanság elleni harc útjait. Ha meg is próbáltak kitörni a reménytelenségből, a kétségbeesés világából, törekvéseikből — legtöbbször kudarcra kárhoztatott törekvéseikből — csak érvényesülési kísérletekre futotta. Ennek a rétegnek a sorsa és gondolkodásmódja

nagyban hozzájárult Dosztojevszkij írói egyéniségének kialakulásához, különösen azok után, hogy végképp elszakadt a forradalmi értelmiségtől.

Pályafutását a negyvenes években kezdi meg, a Puskin és Gogol törte úton. Hamarosan Belinszkijhez és Petrasevszkijhez csatlakozik, az utópista szocialisták művei nyomán reménykedik egy boldogabb, emberségesebb társadalom eljövetelében. Ennek a korszaknak gyümölcse első realista alkotása, a *Szegény emberek,* amelyet nagy örömmel üdvözöltek a forradalmi demokrácia hívei.

Az 1848-as forradalmi esztendő a reménykedés, a várakozás hangulatában leli Dosztojevszkijt. Az európai forradalmak leverése után, a fokozódó cári terror azonban rajtaüt a titkos társaságokon. Petrasevszkij híveit is letartóztatják. Dosztojevszkij is börtönbe kerül. Életének szörnyű évtizede kezdődik ekkor: magány és szenvedés, rettenetes megrázkódtatások, megaláztatások, melyeknek visszhangját többek közt *A félkegyelmű* című regényében lelhetjük föl. 1849. december 22-én ő maga számol be erről levelezésében — halálra ítélt forradalmár társaival együtt a kivégzőtérre vitték, valamennyiüket karókhoz kötötték, s ingujjra vetkezetten, bekötött szemmel félóráig átengedték őket a halálfélelem kínjainak, mellyel a sortüzet vezénylő szavakat várták. A főbelövendők közül többen megőrültek, mielőtt még dobszó után kihirdették volna a cári „kegyelmet", mely Szibériába száműzte a forradalmárokat, s Dosztojevszkijre is kilenc esztendő embertelen rabságát rótta. A fegyházban s az azt követő katonáskodásban hatalmasodik el rajta az epilepszia, s mikor végül ismét szabadlábra kerül, egy *másik* Dosztojevszkij tér vissza a főváros irodalmi életébe — többé nem a bizakodó, a forradalmár eszméket melengető, hanem egy megfélemlített, összetört, lelkében mélyen beteg ember. Életművének utolsó szakasza

— mely tehetségének kifejlődését a megtörtség, a reménytelenség kifejlődésével együtt hozta el — egy beteg lélek alkotásainak sora. Olyan alkotásoké, aminők *Az ördöngősök, A Karamazov-testvérek* stb. Ez alkotásokban a valóságot megragadó nagy tehetség és az elkínzott, misztikumba menekülő lélek egyaránt bélyeget hagyott.

Dosztojevszkij sohasem tudott igazán talpra állni megrázkódtatásából, s 1881-ben bekövetkezett haláláig a rabság gyötrelmei után még a nyomor megaláztatását, a hajszolt munka örömtelenségét is meg kellett ismernie.

Életművének java része egy összezavarodott világkép kifejezése lett. Erre a világképre azonban gyakran rácáfol a realista művészet sugallata, mely időnként diadalmasan, lenyűgözően üt át a bemutatott betegségek és rögeszmék káoszán. Noha életműve rendkívül ellentmondásos, alkotó módszere megannyi szállal kapcsolódik az orosz kritikai realizmus tapasztalatához, hagyományaihoz. *Dosztojevszkij művészetének legnagyobb érdeme, hogy szinte a végletekig feszített drámaisággal a nyomor, a szenvedés jeleneteire és a kor nagy kérdéseire irányítja a figyelmet, az elsők közt jajdul föl mindannak az elesettségnek, megtiprottságnak láttán, mely az orosz földön is rohamosan fejlődő kapitalizmus következménye.* Pétervár és mozdulatlanul tespedő, kis kormányzósági városok szerencsétlenjei, nyomorultjai jelennek meg előttünk e regényekben, nem a proletárság — mert ennek a forradalmától immár retteg Dosztojevszkij —, hanem a társadalom perifériájára szorult kisemberek, kistisztviselők, utcalányok, tönkre jutott boltosok, lezüllött értelmiségiek, kallódó diákok stb. világa. Közvetlenül nem emeli fel szavát a nyomor, a szenvedés ellen — hanem eszményíti, misztifikálja, a megtisztulás útjának tekinti az áldozat-sorsot. De ennek a világnak ábrázolásában humanizmus érzik, a nyomorult sorsok, mély emberi

tragédiák, az éles társadalmi ellentétek feltárásában, drámai ábrázolásában tiltakozás hallatszik a kapitalista társadalom ellen.

Dosztojevszkij elutasítja a kapitalizmust és a forradalmat; valójában a történelem menetét szeretné megfordítani, akárcsak *A Karamazov-testvérek* Zoszima sztárece. aki a misztikus szemlélődés „kenetteljes csöndjébe" süllyed. Dosztojevszkij mégsem szépíti meg a nemesség szerepét, nem kívánja vissza a jobbágyrendszert. Ehelyett egy érzelmes, „jóságos" cári önkényuralom rögeszméjét hirdeti, a zsarnok és az elnyomott idilli egybeolvadását.

Dosztojevszkij regényeinek vissza-visszatérő problémája a beteges individualizmus, mely a magány, az elszigeteltség, s igen gyakran a nyomor terméke. Így van ez például a *Bűn és bünhődés*nek, a világirodalom egyik legnagyobb lélekrajzi regényének fő hősénél, Raszkolnyikovnál is. Raszkolnyikov, a nyomorultul tengődő fiatalember már nem tud a régi módon élni, fellázad a kapitalista társadalom erkölcsei ellen. De mivel magányos lázadó, s maga is a burzsoá erkölcsök rabja, küzdelme kudarcra van ítélve. Az író elítéli — s ez a könyv objektív tartalma is — Raszkolnyikov magányos, anarchista lázadását.

Dosztojevszkij hatása rendkívül nagy volt, különösen a nyugati, polgári regényirodalomban, mely a múlt század utolsó negyedétől kezdve, társadalmi összkép ábrázolása helyett egyre inkább a pszichológia területére kívánt bezárkózni. Dosztojevszkij hőseinek mániái, torzulásai, tébolyai valósággal „új világot" tártak ki e pszichologizáló irodalom előtt — és követői, utánzói még tovább fokozták ez életmű értelemellenes elemeit.

Jelentőségét nem szabad kizárólag a dekadens, értelemellenes utánzókon, epigonokon lemérnünk. Emezekben nyomát sem leljük annak az együttérzésnek és azonosulás-

nak, mellyel Dosztojevszkij az elnyomottak, a megalázottak sorsát ábrázolta, s annak a megfigyelőerőnek, emberismeretnek, mély és újszerű lélekrajznak, amellyel alakjait ábrázolta.

Dosztojevszkij hatása hazánkban, ahol Szabó Endre fordítói és népszerűsítői tevékenysége nyomán vált a századfordulón széleskörűen ismertté: az uralkodó osztályok ízlését, érdekeit szolgáló, apologetikus irodalommal szemben — a társadalmi problémákat megmutató, a nyomor, az elnyomatás miatt vádat emelő írók tevékenységét serkentette.

Amiként a regényben Tolsztoj — úgy a novellában Csehov viszi igazán végig a nyugati, polgári irodalom kezdeményezéseit, ő tetőzi be ennek a műfajnak ábrázolási lehetőségeit. Csehov novelláit azért állíthatjuk Tolsztoj regényei mellé, mert ezek a novellák tömörségükben, zseniális sűrítő művészetükben, mintegy „villámfénynél", ugyanoly erővel és igazsággal mutatnak rá a nagy korkérdésekre, mint a *Karenina Anna,* vagy a *Feltámadás.* Csehov a legméltóbb kortárs, nemcsak Tolsztoj, de Gorkij szomszédságában is.

Amit ezek a nagy írók a regény hatalmas méreteiben fejeztek ki — azt Csehov a novella szűkre szabott méretei közt mondta el.

Csehov a drámai sűrítés egyik legnagyobb művésze — érthető tehát, hogy legjelentősebb alkotásait a színmű- és novellairodalom terén hozza létre. A dráma és a novella rokonok abban, hogy mindkettő épp ezt a sűrítést, tömörítést igényli; a jellemző vonások, helyzetek, hangulatok erőteljes, kevés szóval is sokat jelző felvillantását. A csehovi

novella, akár miniatür terjedelmében is, egy egész kort, egy egész társadalmat villant elénk.

A nagy alkotók művét jellemző ábrázolási egyetemességet felismerhetjük Csehov művében is — és elsősorban novelláiban. Az *egész* orosz világot mutatják be ezek a novellák: a kisvárosok pláctereit, Moszkva és Pétervár utcáit, falvak magányát, hanyatló, nemesi birtokok környezetét, az újonnan létesülő gyárakat, a fejlődő orosz kapitalizmus életviszonyait, az orosz parasztság világát, a nyugtalan, új utakat kereső orosz értelmiséget, a kulákságot, a társadalmon kívülre szorult csavargókat és gonosztevőket. Ugyanez az egyetemesség jellemzi Tolsztoj művét is — a *Háború és békét*, mely a cártól a jobbágyig, a pétervári udvar légkörétől a katonai táborok környezetéig foglalja egybe a napóleoni háborúk korának egész Oroszországát. Csehov nem egyetlen műben — de számtalan apró novellában teremt ilyen hatalmas, társadalmi körképet. Csehovot csak a szerkezet, a műfaj sajátosságai különböztetik meg Tolsztojtól és Gorkijtól. Ez utóbbi regényeinek felejthetetlen alakjait, önéletrajzi ciklusának, vagy *Az Artamonóvok*nak típusait, az orosz népi élet egész őserdejét megtalálhatjuk a Csehov-novellák „pillanatfelvételeinek" sorozatában is. És ha valamikor Balzac büszkén hirdette magáról, hogy regényei versenyre kelnek az anyakönyvvel, alakjaik sokasága miatt: ugyanezt elmondhatjuk Csehovról is.

A rövid életében oly hatalmas élet- és emberismeretre szert tett Csehov a szenvedések, nélkülözések csaknem ugyanoly szigorú iskoláját járta ki, mint Gorkij. 1860-tól, születése évétől, 1894-ben bekövetkezett haláláig Csehov élete sohasem távolodik el azoknak a tömegeknek életétől, melyek már csak fulladozón tudták elviselni a cári Oroszország társadalmi és gazdasági viszonyait. Csehov apja vegyeskereskedő, magányosan küszködő, majd tönkremenő

kisember, akı fiát taníttatni nem tudja. Csehov az apa üzletében már megismerkedik azokkal a kisvárosi emberekkel, akiknek alakjai majd novelláiban bukkannak fel ismét: és az iskoláit kínos-keservesen, leckeadás és nyomor árán végző Csehov beletekint a cári világ értelmiségének sorsába, feltárul előtte a bürokrácia reménytelen, szűkös világa, a burzsoázia fülledt, üvegházi élete — és Csehov a becsületes írónak, gondolkodónak módján keresi a kiutat ennek a világnak nyomorából és tespedtségéből, embertelen örömeiből és örömtelen robotmunkájából, kiutat, mely a boldog és szabad emberi tevékenység, a harmónia, a műveltség, az emberséges életviszonyok világához vezessen.

Csehov első korszaka, mely a nyolcvanas években bontakozik ki, még csak a régi Oroszország életének elviselhetetlenségét hirdeti — de nem szólaltatja meg azokat az indulatokat, melyek igazán és szenvedélyesen igenlik a változást, az átalakulást. Igaz, ennek az életnek legjellemzőbb, szinte jelképes ábrázolását csak 1898-ban nyújtja, *A tokba bújt ember* című novellájával. Ez a novella, melynek annyi előzménye van Csehov korai írásaiban, Belikovnak, a kisvárosi görög-tanárnak alakjába sűríti mindazt, ami szánalmas és gyülöletes, embertelen és életellenes a régi Oroszország arculatán. Belikov nemcsak esernyőjét. ceruzáját. óráját rejti tokba — nemcsak a testét rejti még nyáron is sárcipőbe, feltűrt gallérú kabátba —, de a gondolatait is legszívesebben tokban tartja. Belikov védekezése az élet, a külvilág ellen azonban egyszersmind támadás is — minden szabadság, önállóság üldözése, az élet gyűlölete, elutasítása. „Neki csak a körlevelek és azok az újságcikkek beszéltek világosan, amelyekben valami tilalomról volt szó ... Az engedélyekben és hozzájárulásokban viszont mindig valami kétes, ki nem mondott, zavaros hátsó gondolatot szimatolt." Csehov humanizmusa abban

mutatkozik meg, hogy nyomornál, szenvedésnél is jobban felháborítja az emberi méltóság elvesztése, a hasmánt kúszó alázatosság, a gyávaság, a farkcsóváló meghunyászkodás. Valóságos arcképsorát állíthatnók össze műveiből a szolgalelkűség típusainak. A társadalom embertelensége az ő szemében épp az ilyen típusok vonásain ütközik ki.

A „tokba bújt emberhez" hasonló figurák valójában „holt lelkek", a szó gogoli értelmében. A Csehov bemutatta világ híján minden életkedvnek és erőnek; elfajult és mániás jellem-nyomorékok ülnek az államhivatalokban, a cári rendszer hatalmi posztjain, az iskolákban és az üzletekben. Későbbi írásai egyikében *(A mezzaninos ház)* majd kétségbeesetten felkiált: „... az ember maradt változatlanul a legragadozóbb, legmocskosabb állat, és minden afelé halad, hogy az emberiség legnagyobb része elfajuljon és végképp elveszítse minden életképességét". Ez a gondolat uralkodik a csehovi szatírán — mert ez a novella-művészet, az író első korszakában váltakozón a humor és a szatíra jegyében áll. Csehov a gogoli, scsedrini hagyomány folytatója és továbbfejlesztője. Bírálatából azonban hiányzik a maupassant-i leleplezés szenvtelen kegyetlensége; szatírája mögött lehetetlen meg nem éreznünk a fájdalmat, sőt, a szánakozást — azt a meggyőződést, hogy ezek a csinovnyikok, ezek a „tokba bújt emberek" egy másféle társadalmi rendszernek talán ép, emberséges tagjai lehetnének. Csehov nem látja menthetetlennek, örök aljasságra kárhoztatottnak az emberi sorsot — még a leginkább visszataszító esetekben sem.

Csehov humora és szatírai indulata a legváltozatosabb témákban és formákban mutatkozik meg. Első korszakának uralkodó műfaja a rajz, a karcolat, a könnyű kézzel felvázolt portré. Később, a kilencvenes években tűnnek majd fel a nagyobb novella-kompozíciók, a kisregényszerű írások.

Rajzai, miniatür novellái a humort, a kedves könnyedséget, a bájt sajátosan elegyítik a bírálattal. Egyik felejthetetlen szatírai alakjában, Prisibejev altisztben a gonosz korlátoltság olyasféle bárgyúsággal párosul, mely felháborodást és nevetést egyaránt fakaszt. Prisibejev, aki betiltja a faluban az éneklést — Prisibejev, aki feljegyzi azoknak a parasztoknak nevét, akik este a lámpánál üldögélnek —, Prisibejev, aki szerint nincs olyan törvény, mely megengedi az éneklést és a lámpagyújtást: Prisibejev, az egykori altiszt és a humanista fiúgimnázium volt portása, egy elaggott társadalmi rend mániás képviselője. Testvérei: Ocsumelov, a „köpönyegforgató" rendőrfelügyelő, aki a kis agárkölyök sorsáról más-másféle módon dönt, aszerint, hogy a tábornok tulajdonának véli-e, vagy sem — az úri kaszinó tagjai, akik az álarcosbál egyik duhaj vendégét ki akarják dobni az ucára, majd amikor Pjatyigorovra, a milliomos gyárosra ismernek a maszk alatt, majdhogynem kezet csókolnak neki —, de Prisibejev legméltóbb rokonának mégis azt a csinovnyikot érezzük, aki a színházban véletlenül letüsszenti Brizzsalov államtanácsost, s emiatti kétségbeesésébe belehal. A gogoli, a scsedrini szatíra új lelemménnyel gazdagodott Csehov tolla alatt: a valóságot jellemzővé felnagyító fantasztikum és a rajz könnyed szellemessége egyaránt jelzik ezt a gazdagodást.

Csehov rajzai, karcolatai intenzív hangulatokat jelenítenek meg néha, s valódi mondanivalójukat egy csaknem állóképszerű helyzet tartalmazza. Csehovnál e kis elbeszélések drámaisága néha épp abban áll — hogy teljességgel híján vannak a drámának, sőt a cselekménynek. A fontoskodó házitanító kudarcot vall a számtanpéldával, majd pedig hiába kéri alázatosan esedékes fizetését — a felcser nem tudja kihúzni a sekrestyés fogát —, a menyhalat mármár kifogják, de a földesúr az utolsó pillanatban elereszti

— a vadász nem látogat el Pelagejához, akit borgőzös állapotban, öntudatlanságban vett feleségül stb.: íme, az apró helyzetképek, melyek épp mozdulatlanságuk által fejezik ki egy eseménytelen, nyomasztóan változatlan élet valóságát.

De Csehov zseniális leleménnyel néha egy-egy drámai. vészjós fordulópont végsőkig fokozott feszültségét érzékelteti — az egész novella e fordulópont köré épül, annak tragikumát vagy katasztrófáját foglalja magába. A kántorlakba tévedt postás távozása után érezzük csak, hogy a kántor és felesége reménytelenül boldogtalan házasságban élnek majd ezután *(A boszorkány);* az ünnepi ebéden elejtett szavak hirtelen megértetik a tanítóval, hogy közeli halálát várják társai *(A tanító);* a részeges, öreg esztergályos új életet akarna kezdeni, miközben kórházba szállítja feleségét, de az asszony meghal útközben, s a kétségbeesett ember eltéveszti a hóviharban az utat *(Bánat)* stb. A tömörítés művészete Csehovnál néha a formai lehetőségek merész, ötletes kihasználásában mutatkozik meg: egyik miniatürje csak egy állomási panaszkönyv mulatságos bejegyzéseit közli — de ezekből az egész környék arculatát, közviszonyait is kiolvashatjuk. Egy gőzfürdői beszélgetés két oldalnyi terjedelembe sűríti egy pártában maradt lány tragikomikus történetét *(Gőzfürdő);* a részeg csinovnyik kutyájának vallja be sikkasztásait, rágalmazásait, s „vezeklésül" összemaratja magát vele: ez a visszataszító tragikomédia is egy kurta monológban bonyolódik le, melyet csak a kutya morgásai, vakkantásai szakítanak meg *(Beszélgetés a kutyával).* A „rangrejtve" utazó revizor beszélgetésbe elegyedik a kocsissal, aki nem ismeri, s akinek történeteiből rádöbben, hogy mindenki előtt titkolt szenvedélyeiről az egész kormányzóság tud; még azt is tudják, miféle helységekbe készül „rajtaütésszerű" kiszállásra; e ragyogó

vígjátéki helyzet kibontására egy jelenetnyi párbeszéd éppen elegendő.

A kilencvenes években és élete utolsó esztendeinek írásaiban Csehov elbeszélő művészete bonyolultabbá válik, s egyre sürgetőbben, követelőzőbben jelentkezik benne a változás igénye. Ezekben az években fordul figyelme az értelmiség útkeresésének problémái felé is. *A 6-os számú kórterem, A mezzaninos ház,* a *Jonics,* valamint *A menyasszony* értelmiségi alakjai egyöntetűen fejezik ki az új világ, új társadalom vágyát. *A 6-os számú kórterem* főorvosa nem tudja elviselni a maga „kiváltságos" helyzetét, az egyetlen embert, akivel gondolatot képes cserélni, a „zárt osztályon" találja meg, s végül maga is ide kerül. Ez az osztály, elmebetegeivel, akiket ütnek-vernek, emberi méltóságuktól teljesen megfosztottak: a cári Oroszország démonivá fokozott képe is. A főorvos vívódásai, töprengései, velejükben jószándékú, de mégis meddő elmélkedései azonban arra is figyelmeztetnek, hogy mindez már *nem* elegendő, s a tétlenség, az ölbe tett kéz, a merengés filozófiája menthetetlenül a tébolydához vezet. De nem jobb ennél a kiútnál Jonicsé, a kisvárosi körorvosé se, aki valamivel „tetszetősebb" megoldást választott: beleolvad környezetébe, apránként feladja fiatalkori álmait, ábrándjait, s önelégült, önző, durva nyárspolgárrá züllik. Csehov művészete ez években komorabbá — és ugyanakkor bizakodóbbá, reménykedőbbé is vált. A régi Oroszországot már nem a humor vagy a szatíra kacagtató, keserűségükben is mulatságos helyzetei és alakjai jelenítik meg, hanem a züllés, a fertő, a pusztulás sötét képei — naturalizmustól mentes, de épp mértéktartásuk miatt csak annál igazabb és lesújtóbb képek. *A mezzaninos ház* festő-alakja nyíltan szemébe mondja a liberális reformtervei közt sürgölődő földbirtokos-kisasszonynak, Lidának, hogy a népen csak a viszonyok

gyökeres megváltozása segíthet. Az *Egy orvosi eset* Koroljovja pedig egy olyan jövőbe tekint, melynek eljövetelét csak a forradalom ígérheti: „A mi nemzedékünk már virraszt, töpreng, sokat beszél, és tűnődik arról, igaza van-e, vagy sem. A mi gyermekeinknek és unokáinknak viszont ez már nem okoz fejtörést. Ők világosabban látják majd a dolgokat. Szép és jó lesz az élet úgy vagy ötven esztendő múlva — kár, hogy mi már nem érjük meg. Pedig érdekes volna..." Ezek a szavak Csehov vágyát és hitét is kifejezik. És utolsó, nagy novellája, *A menyasszony* többé már nem a lezüllést, hanem a kitörést mutatja be; Nágya elmenekül a reá váró házasság elől, kiszabadítja magát a fojtogató, kisvárosi környezetből — a munkát, a cselekvést, a szabadságot választja. Csehovnál mindig is az alkotó munka, a társadalomra valóban hasznos tevékenység jelenti a megoldást, a felemelkedés útját.

Csehov novellái a régi világ tűrhetetlen, elviselhetetlen voltának erőteljes, hatásos érzékeltetésével, megmutatásával éppúgy küzdenek a forradalmi jövőért — mint e jövő áhításának közvetlen megszólaltatásával is.

Csehov novella-művészetének ihlető, serkentő hatását a mi irodalmunkban is nyomon követhetjük — olyan elbeszélőinknél, akik bátran mutatnak rá a magyar élet, a régi magyar világ elviselhetetlenségére. Csehov egy-egy hangsúlyát, megoldását ismerhetjük fel Tömörkénynél éppúgy, mint Thury Zoltánnál, sőt a *Nyugat* novellistáinál is; Csehov indítéka járul hozzá például Nagy Lajos novella-művészetének kibontakozásához.

ÉLETÖRÖM ÉS ÚJ EMBERIESSÉG

(Gorkij: Életem)

1

Gorkij önéletrajzi alkotása, mely a világirodalom nagy emlékiratainak, a „vallomásoknak", „sírontúli visszaemlékezéseknek", „naplóknak" sorában nyit új fejezetet, az *új ember* fejezetét: az egész addigi realista irodalom ábrázolási, valamint tartalmi problémáin, s ars poeticáján halad túl. Gorkij egy új kor Dantejaként áll előttünk — mélység és magasság, érzelem és gondolat, múlt és jövő, jelenség és lényeg, kifejezés és nyersanyag csodálatos egységét megtestesítő művével — s e mű kulcsát, születésének, sorsának képét, az egész gorkiji alkotás magyarázatát tartalmazza az *Életem.* Ha volt valaha mű forradalmi — épp igazsága, valósága révén forradalomért kiáltó, s forradalmat kifejező: az övé. *Az Artamonóvok,* a *Klim Számgin,* a *Jegor Bulicsov* és a többi regény, elbeszélés, színdarab. az embertelen múltból forradalmon át az emberi jövő felé haladtában nyeri el igazán emberi értelmét. A polgárt, a félparaszti kapitalistát, a jobbágysorban maradt parasztot, a féljobbágy proletárt, a „parasztreform" szülte kalóz-kapitalizmus Gobseckjeit — s a forradalmárt, a bolsevikot:

Gorkij egy terjedelmes dráma szereplőiként látja, melynek tisztító klimaxa a forradalom, kifejlete pedig a szocializmus. Az emberlét legalacsonyabb, legtorzabb változataitól egy új, szocialista erkölcs magasságai felé röptében: Gorkij pályája kétségtelenül dantei pálya, a nagy összefoglalók, s a nagy kaput-tárók pályája. De maga a világ, melynek feszültségei káprázatos bőségben meg-megújulnak előttünk Gorkij műveiben, ez a világ, mely Dante középkori állóképétől épp a dialektikus mozgalmassága miatt különbözik: ez a világ legutoljára Shakespeare-nél volt ily végletekig feszített, szenvedély és szenvedés hangjait ily végletes következetességgel hallató.

Gorkij típusteremtő művészetét azokból a mennyiségi körülményekből lehet megértenünk, melyek eleve a sűrített megmutatásra kényszerítik. Az, hogy a Volgán úszó hajó személyzete és utasai csak epizód-szerepet nyerhetnek az *Életem* zsúfoltságában, elkerülhetetlenné teszi, hogy Gorkij másként, mint a legjellemzőbb, legdrámaibb jegyek kiemelésével ábrázoljon. Tömeggel sohasem találkozunk nála, csak jellemek sokaságával. És ugyanezért a rajzoló házának hátsó udvara, a tisztek, tisztiszolgák, mosónők, konyhalányok, kocsisok nyüzsgésével, a szabászné vagy a szép „Margot királynő" alakjával, odafönn, az utcai lakásban pedig a polgári élet összeszűkültségének ugyancsak szűkszavú bemutatásával („A háziakat csak az szórakoztatta, ha szavakban kínozhatták embertársaikat, mintegy bosszút állva mindenkin azért, mert ők maguk olyan szemforgatóan, nehezen és unalmasan éltek") — ez a regény egészéből csak néhány fejezetnyit igénybe vevő bemutatás „szociográfiailag" sem hiányosabb, mint például az *Elveszített illúziók* Angoulème-jének sokkal terjedelmesebb képe. Az, hogy a hajó életének rajzából az egész cári világ hivatalos viszonyainak bírálatára ismerhetünk: ismét csak a

Gorkij rendelkezésére álló, s a *még* bemutatásra váró anyag bősége miatt szükségszerű. Aki *sokat* akar feldolgozni: mindenből a legjellemzőbbet, legélesebbet választja. S így minden epizóddal: lényeget mutat meg. Gorkijt épp anyagának terjedelme késztette és kényszerítette a *lényeg* ábrázolására. Az esetleges, a jelenségszerű beláthatatlan erdeje ezért válik nála a lényeg kifejezőjévé. Gorkij: kifogyhatatlan. Egyetlen regényében egész ciklusok anyaga fekszik. Gorkijt „mennyiségi fölénye" avatja a leginkább tömörítő realistává.

Mindeddig nem figyeltünk fel eléggé arra, mily mértékben rombolja le Gorkij ezzel a technikájával az „epikus szélességnek", vagyis — a regénybeli unalom szentesítésének babonáját. És ami meglepő: nem a cselekmény „fordulatosságával", bonyolultságával rombolja le. Nem „kalandregényt" ír: a gorkiji cselekmény hasonlíthatatlan üteme feleslegessé teszi a helyzetek színpadi szerkesztésmódját, a bonyodalom fokozását — mindazt, amivel a polgári regény kései korszaka épp a tömörséget pótolni igyekezett. Gorkij műve nem „szélesen hömpölygő folyam" — de, ha már hasonlattal akarunk élni, inkább: monumentális vízesés. Monotóniája csak a változás, a mozgás, a megújulás szüntelen folyamatából származik. Ez a monotónia azonban a gorkiji alkotás sűrítő, tömörítő jellegétől elválaszthatatlan. És ha Tolsztoj ábrázolási módszerében még a balzacinak, vagy a flaubert-inek felfokozott, megsokszorozott változatára ismerhetünk — vagyis: az egyéni sorsok nagyarányú bemutatásából származó, óriási körképre: Gorkij műveinek szerkesztésmódja tanúskodik legvilágosabban mindarról, amivel őáltala a realista regény tökéletesedett. Míg ugyanis Tolsztojnál s általában Gorkijnak orosz, valamint nyugati elődeinél, kortársainál a fő és az epizódalakok az ábrázolásnak mind mennyiségi, mind mi-

nőségi értelmében elkülönülnek egymástól — addig Gorkijnál ez a különbség csaknem elmosódik. Tolsztoj, s általában a realisták részletes lélek- és jellemrajzot a fő alakokban nyújtanak, az epizódfigurákat pedig, ha nem is épp felületesen, de inkább csak „festői" eszközökkel jelenítik meg.

Gorkij azonban *egységes* módszerrel ábrázolja mind a fő-, mind a mellékalakokat — nagy ritkán emeli csak ki valamelyiket a többi rovására, s mondhatni: egyforma érdeklődéssel fordul valamennyi szereplője, egyetemes érdeklődéssel az egész emberiség felé. Emiatt érezzük is néha mozaikszerűnek a Gorkij-regények szerkezetét — de ugyanez a mozaikszerűség e művekben az egyéninek és az általánosnak példa nélküli egységét is eredményezi. Egy vagy több ember helyett: egy nép sorsáról szól Gorkij. De ez a nép sohasem marad meg valami homályos általánosságban, hanem gondosan megalkotott, s szüntelen a regény lényeges tartalmai felé tekintő arcokból áll össze. Az *Életem* hőse maga az író — s mégis, habár egy emberi tudat kialakulásának teljes folyamatát éljük e műben végig: az elbeszélő sorsa, egyénisége sem válik az elbeszélte sorsoknál, egyéniségeknél fontosabbá és hangsúlyosabbá.

Ha *Az Artamonóvok*at akár a *Buddenbrooks*-al, akár *A Thibault-család*dal, vagyis az európai irodalom másik két nagy *nemzedékregényével* összevetjük: lehetetlen rá nem ébrednünk a gorkiji tömörítés olyan szerkesztési, ember- és jellemábrázolási stb. sajátosságaira, melyek már a realista művészet végső lehetőségeit merítik ki. *Az Artamonóvok,* mint Gorkijnak talán legkövetkezetesebben típusteremtő műve, melyben valamennyi szereplő s minden elhangzott szó, minden mozdulat az egyéninek, az esetlegesnek — az általánossal, a társadalmilag szükségszerűvel szövődő egységét teremti meg: ez a regény olyan eseménysort

perget le, olyan ütemben mozog, oly terjedelmes világot ragad meg, hogy mindez világosan tanúsítja: Gorkij, nyugati kortársaitól függetlenül, a modern regény legidőszerűbb feladatain munkálkodott, s e feladatok megoldása során igen messzire hatolt.

Ez a tömörítés, mely akár az elődeivel, akár a kortársaival való összevetés során Gorkij legsajátabb ábrázolási módszerének bizonyul: típusalkotó művészetétől, tehát valóság-igényétől, igazságkeresésétől, realizmusától elválaszthatatlan. S hogy ez a tömörítés, ez a típusalkotás az emberi nagyság minő méreteinek érzékeltetésére válik alkalmassá, arról a nagyanya alakja győzhet meg bennünket, ez a Gorkij humanizmusát és ars poeticáját egyaránt megtestesítő, csodálatos nőalak, akiből a népi élet mélységeinek költészete és melege árad.

2

Gorkij azonban nem csupán ábrázoló módszerében bizonyul tömörítőnek: az orosz és általában az európai realista regény legbecsesebb hagyományai is tömörülnek regényeiben. Túlhaladva elődeit: össze is foglalja őket. Nemhiába volt az „emberek közé" került fiatal Gorkij egyik legkedvesebb olvasmánya az *Eugénie Grandet*. S nem hiába olvasta végig együltében, egyetlen éjszakán a Goncourt-ok regényét, *A Zemganno-fivéreket*, mely „az első oldaltól komoly és száraz volt, mint a szentek élete". S anélkül, hogy Gorkij stílusát a kései francia realizmus nyelvezetéhez akarnók mérni, e stílus „komoly és száraz" remekléseiben, annak a magasabb fokon megőrzött és továbbfejlesztett elragadtatásnak továbbélésére is rá lehet ismernünk, mellyel a Goncourt-ok regénye ajándékozta

meg: „pontos és minden cifraság híján való nyelve eleinte kellemetlen csodálkozásra késztetett, ezek a fukar szavak azonban, a mondatok erőteljes felépítése, annyira ráfeküdtek szívemre, annyi nyomatékkal mondták el az akrobata fivérek drámáját, hogy kezem reszketett a könyv olvasásának gyönyörűségétől". Eugénie Grandet tovább él Gorkij típusaiban — a francia realizmus teremtette, a Flaubert és a Goncourt-ok gazdagította elbeszélő hang pedig elvegyül Gorkij regényeinek sajátosan népi előadásmódjával.

Gorkij azonban mindenekelőtt az orosz hagyományok összefoglalója, tömörítője. Az *Anyégin* éppúgy tovább érik a gorkiji műben, mint a *Bulba Tárász* vagy a *Holt lelkek*. Ugyanaz a gyengédség, finomság, mellyel az *Életem* a volgaparti tájat, a madarakra leső fiú körül az őszi erdőt, a külvárosi utca vasárnapi képét vagy a homokos szegénytemető hangulatát felidézi: az orosz irodalom első nagy korszakában, az *Anyégin* gyengédsége és finomsága révén vált honossá. És épp Puskinnal kapcsolatban Gorkij olyasvalamire is utal, amiből az orosz irodalom történeti összefüggéseire, fejlődésvonalaira hull világosság: „A *Ruszlán* prológusa nagyanyám legszebb meséit juttatta eszembe, csodálatosan egybefoglalva, és néhány sora meglepett nemesveretű igazságával.

Ott látsz utat, mely úttalan,
Sosem sejtett állatnyomot...

Gondolatban ismételtem ezeket a csodás sorokat, és láttam a jól ismert, alig látható ösvényeket, láttam a titokzatos nyomokat a fűben, amely még nem rázta le a harmat higanysúlyú csöppjeit." Mert valóban: Gorkij és Puskin legmélyebben a „nagyanyai" — vagyis: a népi — képzelet révén rokonok; s Puskin meséi: az ősi orosz népi mesékből táplálkoznak, amiként a Gorkijéi is: ugyanezekből.

De arra, hogy Gorkij műve mi módon merül meg a népi képzelet varázsvizeiben: még a következőkben vissza kell térnünk.

Gorkij viszonya Gogolhoz szinte ugyanolyan, mint Szmurüjé, a hajószakácsé, akinek „irodalomszemlélete" mintegy az övének darabosabb, gyermetegebb, groteszkebb — de nem kevésbé egészséges érzékű párja. „Amikor pedig Tárász lelőtte a fiát, a szakács, lelógatva lábát, kezére támaszkodott, összecsuklott és sírni kezdett, a könnyek lassan gördültek végig arcán és a padlóra hullottak. Szmurüj szipogott és így szólt: — Ó, Istenem ... Istenem ... — És hirtelen rám ordított: — Olvass már, te ördög pozdorjája! — Amikor Oszip halála előtt felkiáltott: „Atyuska, hallasz engem?" — még erősebben és még égőbben sírva fakadt. — Minden elveszett — zokogott föl Szmurüj. — Átkozott dolog! De ezek voltak csak az emberek, mi! Ez a Tárász. mi?! I-igen, ez ember ... — Elvette tőlem a könyvet és figyelmesen megnézte, telepotyogtatva könnyel a fedelét." És Gorkij életregényében csaknem ugyanúgy vonulnak fel a kapitalizmus orosz társadalmának típusai, mint a *Holt lelkek*ben a jobbágytartó nemesi társadalom Manilovjai, Nozdrevjei, Szobákevicsei, a határt járó Csicsikov előtt. De a Csicsikov és a Gorkij tudata közti különbség, tehát: a szélhámos-feudális és a humanista-proletár közötti — a kritikai s a szocialista realizmus ábrázolási különbségeinek okát is magában hordozza. Ami Gogoljal közös Gorkijban: *egyazon* tipikus társadalmi jelenségnek a legkülönbözőbb, a legtarkábban kiválogatott, az egymásnak nemegyszer leginkább ellentmondó jellemű személyiségek révén való megmutatása. Mind Gogolnál, mind Gorkijnál: a típusok mégoly tarka csokra valami változatlan, de az egyes személyiségeknél nagyon is eltérő módon megmutatkozó lényeget közöl velünk. És ez az előbbinél az embertelenné

vált feudalizmus — az utóbbinál pedig a nem kevésbé embertelenné vált kapitalizmus lényege.

De a Gorkij összefoglalta hagyományok sorában legfontosabbnak mégis azt a költészetet, azt a mese- és képzeletvilágot kell tekintenünk, melyet a nagyanya hagyományoz rá. Ebben a világban, mint mondottuk már, Puskinnal, és a puskini költészet népi hátterével is megtalálja a kapcsolatot. Nagyanyja meséi révén: közvetlen — az orosz irodalom legjelentősebb művei révén pedig: közvetett módon merülhet meg Gorkij abban a népi képzeletben, mely homéroszi gazdagságú kifejezést nyer nála. „Ezekben az években úgy telve voltam nagyanyó verseivel, mint a kaptár mézzel, és úgy hiszem, hogy gondolkozásom is ezeknek a verseknek formáját vette föl" — válik Gorkijnál tökéletesen tudatossá, sőt tervszerűvé mindaz, ami a népi képzeletben ösztönös és gyermeki — anélkül azonban, hogy e tudatosság és tervszerűség magának a sugallatnak erejét valamiképp csökkentené. Ez a kaptár kifogyhatatlannak bizonyult, s Gorkij legnagyobb műveit édesítette mézével. S a gorkiji gondolat valódi formájának mindvégig azokat a verseket és meséket érezzük, melyek meg-megszakítják, ragyogó betéteikkel, az *Életem* lapjait. Hisz még elbeszélő-technikájában is a népballadák és mesék drámaiságát, sejtetéseit, átmeneteket mellőző eseménykötéseit érvényesíti. Gondoljunk csak Jákovnak naiv darabosságában is drámai-balladai elbeszélésére, melyet az élőszó hűségével szólaltat meg Gorkij: „... a kereskedő átbukott a padon, az asszony pedig neki a cipősarkával a pofájának! Én meg elkísértem őt — kapus voltam a bírónál: kinézek a hasadékon a kerítés között, látom, hogy forr már a leves. Ekkor előugrottak a kereskedő barátai, neki az asszony hajának, én meg átmásztam a kerítésen és visszalöktem őket — nem úgy van az, mondom, nem lehet ez

így, kereskedő uraim! Az úrnő a lelkét hozza neki, ő meg ilyen gyalázatosságot gondol ki. Elvezettem az asszonyt, azok meg egy tégladarabbal megdobálták a fejemet... Nagyon elszomorodott az asszony, csak járt az udvaron, nem is tudott magáról és azt mondta nekem: elmegyek az enyéimhez, a németekhez. Jákov, ahogy meghal az uram, elmegyek! Én meg azt mondom: természetesen el kell utaznia! A bíró meghalt, és az asszony elutazott. Barátságos asszony volt, okos, de a bíró is barátságos ember volt, Isten nyugosztalja..." Az ilyenfajta primitív előadásmódot fejlesztette magasrendűn művészivé Gorkij — az ilyenféle eseményközlést fokozta az erőteljes megjelenítés, a drámai ábrázolás szintjéig. Jákov, és a hozzá hasonlók elbeszélő modora él tovább például ott is, ahol a szakácsnő halálát néhány sor választja csak el a hajnali ébresztéstől, mikor az alvó inasok lábát megrázza és fáért szalasztja őket: „A szakácsnő, miközben gyorsan kicipelte száraz csontjait a konyhából, oldalról rávetette gyulladt, kialvatlan szemének csillogó pillantását: — Ó, te Istennek tévedése! Csak lennél a mostohafiam, majd megkopasztanálak! — Átkozott! — szitkozódott Szasa, és útközben az üzlet felé lelkemre kötötte: — Csinálni kéne valamit, hogy elkergessék. Észrevétlenül sót kellene tenni mindenhez, és hogyha minden el lenne sózva, elkergetnék. Vagy petróleumot! Te meg mit bámulsz! — Hát te? — Gyáva! — mérgesen felhorkant. — A szakácsnő szemünk láttára halt meg. Lehajolt, hogy fölemelje a szamovárt és hirtelen leült a földre, mintha valaki mellbe lökte volna, azután némán oldalra feküdt, előrenyújtotta kezét és szájából vér ömölt."

De ne feledjük: a nagyanyó verseiben és meséiben a Jákov-féle modor és képzelet mennyivel színesebben, zeneibben, már eleve a művészet magaslatán szólal meg. E versek és mesék méze bűvölte meg egész életére Gorkijt,

csakúgy, mint a csendes hátsó udvarban a majdani bolsevikok előhírnökeként megtelepedő „Ez-már-jó"-t, aki az öregasszony elbeszélésének végén „szenvedélyesen felugrott, és kezével hadonászva, természetellenes módon forgolódni kezdett, miközben ezt mormogta: — Értitek, hogy ez milyen csodálatos! Ezt feltétlenül le kellene írni! Ez ízigvérig igaz, valóban a mienk!..." S ezek a mesék ugyanazt fejezik ki, mint a táncok, melyeket a nagyapa távollétében, gitárszóra ropnak esténként: „A konyha közepén pedig, mint a tűz, lángolt Cigányka, csapongott, akár a keselyű, karját szárny módjára emelgette, lába szinte észrevétlenül mozgott, hajladozott, leült a földre, aranymadár módjára illegette magát, körös-körül mindent telehintve selymes ruhájának fényével..." Íme, Gorkij nagy sommázásának java anyaga: népi képzelet, népi ütem — mese és tánc! Ezzel a képzelettel és ezzel az ütemmel rokon Gorkij művészete még akkor is, amikor túlhaladja vagy tökéletesíti a korábbi, vagy a kortárs realizmus eszközeit.

Ez a folyamat, a népi és a „kiművelt" képzelet párosodási folyamata ismét csak tudatos Gorkijnál. Amikor először olvasnak fel neki regényt, vagyis „civilizált" irodalmat, prózát: képtelen a szöveget — a szavak „összevisszaságát" megérteni. „Egyre jobban izgat a szavak összevisszasága, egyre jobban nyugtalanít a vágy, másként elhelyezni őket, úgy, mint ahogyan a dalban vannak, ahol minden szó él és ragyog, mint a csillag az égen". Ez a „nyugtalanító vágy" diadalmaskodik Gorkij prózájában, mely valamiképp mégiscsak a dallal párosul, s melyben valóban fel-fel is ragyognak a szavak, csillagokként.

De a nagyanya-megtestesítette népi költészet járuléka csupán azoknak a még lényegesebb tartalmaknak, melyek ennek a csodálatos asszonynak alakjában válnak számunkra érzékelhetőkké. „...olyan vagy, mint az anyaföld" — mondja Makszim a nagyanyának, s ha ezt nagyon is jellemző megállapításnak érezzük: Gorkij realista művészetének pontos mértékérzékét kell abban látnunk, hogy a nagyanya ábrázolása sohasem hajlik át a mítoszba, a misztikumba, sohasem vegyül el holmi hamis „vitalizmus" elemeivel — ami pedig akár egy polgári, akár egy „narodnyik" alkotónál szinte elkerülhetetlenül bekövetkeznék. A nagyanya révén valóban az anyaföld jut szerephez ebben a regényben — a tápláló és erőteljes, a szelíd és szenvedélyes, a termékeny és elringató. Ám sohasem a jelképes — mindig a realista ábrázolás módján. Gorkij a nagyanya alakjában mutatja meg, meddig *hatolhat* el a realista ábrázolás, anélkül, hogy magáról a realizmusról le kellene mondania. De megmutatja azt is: meddig kell fokozni a realizmust ahhoz, hogy az emberről valóban nagyarányút lehessen közölni. Esztétikai írásaiban egy helyütt Gorkij a hiperbola, a lényeges érdekében történő túlzás védelmére kél, s a Herkulesek, a Prometheusok, a Faustok példájára hivatkozik. De az, amit ő e helyen a „reális tények törvényszerű és szükségszerű költői felnagyításának" nevez, csak ott lehet helyénvaló, ahol azt e tények megengedik — sőt megkívánják. Bizonnyal így van ez épp a nagyanyánál, akinek cselekedetei nemegyszer túlnőnek a szokványos méreteken, s akivel kapcsolatban a tények hiperbolikus értelme a minél valóságosabb, minél tényszerűbb kifejezést szolgálja. Igen tanulságos a realista ábrázolás gorkiji határainak megismeréséhez az erdőbéli farkas-jelenet. Ke-

vésbé következetes realista ezt a jelenetet „csodának" rajzolta volna — egy nem *valódi* realista pedig meg sem meri kockáztatni: „Hirtelen hallom a hangját és látom: ül az ösvényen, nyugodtan vagdossa le a gombák tönkjét, mellette pedig nyelvét lógatva egy szürke, sovány kutya áll. — Te meg eredj, eredj onnét! — mondja a nagyanyó. — Eredj, Isten hírével! — Kevéssel ezelőtt Valjok megmérgezte a kutyámat; szerettem volna megtartani ezt a kutyát, az újat. Odaszaladtam az ösvényhez, a kutya ijedten lekuporgott, nem görbítve be nyakát, rám pillantott zöld, éhes szemével, és behúzott farokkal nekieredt az erdőnek. Tartása nem volt olyan, mint a kutyáé, és amikor füttyentettem egyet, vadul rohant a bozóton keresztül. — Láttad? — kérdezte mosolyogva nagyanyó. — Eleinte kutyának tartottam, de megnéztem a szemfogát, látom, olyan mint a farkasé, a nyaka szintúgy! Meg is ijedtem: mondom, ha farkas vagy, hát eredj innét! Még jó, hogy a farkas nyáron szelíd . . ." Íme, miként simul Gorkij ábrázolásában egy *nem szokványos* mozzanat ama tipikusok mellé, melyek oly gazdagon övezik a nagyanya alakját. S ez a nem szokványos elem megmarad a valóság körzetében, nem válik „csodássá", misztikussá — amit hihetetlennek, meghökkentőnek éreznénk benne, az utolsó mondat mindazt is hiánytalanul eloszlatja. De ez a *nem*-szokványosság *nélkülözhetetlennek* bizonyul egy olyan fajta emberi nagyság megmutatásánál, aminőre Gorkij a nagyanya alakjában vállalkozik.

Gorkij művének legmélyebb tartalmát azonban a hagyomány és az ábrázolás nagy, tömörítő továbbfejlesztésein — s a realizmus végső, hiperbolikus lehetőségeinek megragadásán is túlnan kell keresnünk. Gorkij művének legmélyebb ajándéka az az új emberiesség, az a forradalmi humanizmus, melynek megértéséhez ismét csak a nagy-

anya szavai és tettei vezethetnek el bennünket. Több ez holmi jóságnál, könyörületnél, s azt a csodálatos jelenetet, amikor az öregasszony és unokája a csillagtalan éjszakában az utcákat járják, hogy, maguk is csaknem koldusok, „egy-egy ötkopejkást és három perecet" tegyenek titkon a legszegényebb emberek ablakába: ezt a jelenetet nem az alamizsna osztás puszta ténye szerint kell szemlélnünk. Amiként nem elsősorban önmegtagadónak, vagy épp mártírnak érezhetjük a nagyanyát, amikor a legkeserűbb szenvedéseket tűri — így férje verését, aki a földön fekvő fejét úgy összerugdalja, hogy bőre alá hatolnak a hajtúi. S pusztán erkölcsinek sem tekinthetjük azt a nagyságot, mellyel a bőség esztendei után a nyomort elfogadja· Gorkij nem a nyomor, a szenvedés, hanem az életöröm nagyságát kívánta nagyanyjában ábrázolni. Ez az életöröm elmaradhatatlan eleme Gorkij egész szemléletének: ennek melegét érezzük a gorkiji világ nagy vásárában, ennek mosolyát a szenvedések ama poklaiban, melyeket mindig is humor és irónia övez az *Életem* lapjain.

4

Gorkijnál csaknem ugyanúgy oszlanak „két táborba" az emberek, mint a múlt századi romantika íróinál. És az emberiségnek ez a következetes kétfelé osztása minősíti nem utolsósorban romantikusnak Gorkijt. Mert „angyalok" és „ördögök" helyett nála: *épek* és *torzak* táborára oszlik az emberiség. Épnek maradni olyan súlyok alatt, aminőkkel az ábrázolta társadalom nehezedik a jellemekre: csak hősi módon lehet. Az épségnek, az életörömnek ezt a hősiességét szólaltatják meg a nagyanya, s a vele rokon típusok, akikkel kanyargós életútján találkozik Gorkij. Velük szem-

ben: a torzak, élükön a nagyapával s a garázda testvérekkel, valamint a többi kegyetlen, erőszakos, az emberi méltóságot és szabadságot eltipró szörny — maguk is egy szörny-társadalom keze nyomának őrzői.

Gogol szomorkás együttérzésétől, Dosztojevszkij elérzékenyülésén át számos változatát tarthatjuk számon annak a sajátos kapcsolatnak, mely az orosz írót még azokhoz is fűzi, akiket elítél, s amelytől a flaubert-i szenvtelenség, a nyugati realizmus kései hidegsége eleve idegen. Mégis, Gorkijnál ez az együttérzés másfélévé fejlődik. Az emberiség eltorzult részének ábrázolásánál a tárgyilagos leleplezés egyesül nála a forradalmi célzattal — a torzulásait felfedő világ forradalmi megváltoztatásának célzatával. Gorkijnál az emberi szenvedések és kegyetlenségek végtelen változatossága: egyetlen, nagyarányú érvelés a megváltoztatás, a forradalom mellett. Soha félelmesebb képet nem festettek még az emberélet nyomoráról — és soha kevésbé reménytelent. Senkitől sem állt még oly távol a pesszimizmus, a kétségbeesés, mint tőle. És nincs az a himnusz, mely ujjongóbb bizakodást fejezne ki az emberiség jövőjében, az emberi sors alakíthatóságában, mint Gorkijnak épp „legsötétebb" lapjai. Természetesen: ezeket a lapokat „sötéteknek" csak egy olyan szemlélet vélhette, mely a gorkiji világnak csupán jeleit, nem pedig jelentését volt képes megérteni. Mert mi volt Gorkij célja az élet egy brutálisan kemény, csaknem állati részének megmutatásával?

Az egyik cél: forradalmi — a nyomorúság képével emelni vádat e nyomor okai ellen. Gorkij ezt a mélységesen humanista célzatot felfokozó, tömörítő drámaiságának eszközeivel is szolgálta. A torz társadalmat vádoló, eltorzult típusoknak erdőnyi a soruk a Gorkij-regényekben. Emlékezzünk csak a szadista Pjotr alakjára, akinek eltorzulá-

sáért a jobbágyrendszer a felelős: „Minden ellenérzés nélkül, nagy részletességgel mesélte el, hogy a grófnő hogyan ült fehér selyemruhájában és kék fátylában az oszlopos tornácon a piros karszékben, és Krisztofor hogyan korbácsolta előtte végig az asszonyokat és férfiakat." — Még a nagyapa kétségbeesése is mily mélyről fakad, amikor egyszer kimondja: — „Mi nem vagyunk urak. Minket senki sem tanít. Nekünk mindent magunknak kell megértenünk. Látod, másoknak könyveket írnak, iskolákat építenek, velünk azonban senki sem törődik..." Egy magára hagyott nép sorsáról vall ez a monomániás uzsorás — és a tulajdon mániájának igazi okairól is. Vagy gondoljunk a szakácsnőre, aki éjszakánként felkölti a kisfiút, s leül vele a kemence mellé: „Melle egyáltalán nem volt, és még a vastag vászoningén is keresztül látszottak bordái, mint valami kiszáradt hordó abroncsai. Hosszú ideig hallgatva ült, azután egyszerre suttogva megszólalt: — Csak meghalhatnék, minden csupa szomorúság... — Vagy megkérdezte: — Lám, leéltem az életemet — minek?" És micsoda szörnyű ösztönök, a kegyetlenség miféle álcázott formái mutatkoznak meg Szasa verembe épített „sírkápolnájában", ebben a temetői játékban: „A középen emelvényen, amelyet vörös posztódarab borított, kicsiny koporsó feküdt ezüstpapírral leragasztva, és félig letakarva valami brokáthoz hasonló rongydarabból készített takaróval; a takaró alól szürke madárlábak látszottak ki és egy veréb hegyes csőrű feje." Néha látszatra jelentéktelen mozzanatokban derülnek ki egy-egy élet reménytelenségei: Szidorov, a tisztiszolga „szeretett a homályos sarokba nézni: akár mesélt valamit félhangon, akár hallgatagon ült, mindig abba a sarokba bámult, amelyik a legsötétebb volt. — Mit nézel? — Talán kibújik egy egér... Szeretem az egereket, olyan halkan futnak..." Szidorov egész szerelmi életét, minden emberi

kapcsolatát jellemzi ez az epizód. Más helyütt puszta környezetrajz érzékelteti a kéj s a kegyetlenség, a hazugság és az önzés kelepcéit: „Körülnézek a füstlepte kemencén, a pohárszéken, amelyet teleköpött a légy — a konyha hihetetlenül piszkos, tele poloskával, az odaégett zsír keserű szagával, petróleumszaggal és füsttel. A tűzhelynél, a forgács között nyüzsögnek a svábbogarak . . ."

Gorkij sohasem zárkózik be a részletek közé — a hajó utasai, idegenségükben egy egész nép idegenségének kifejezőivé válnak — s ez az idegenség Gorkijnál mennyivel dermesztőbb, mint Kafka „irracionalitásában": „Látszatra félénkek és alázatosak ezek az emberek mindenkivel szemben, ezért olyan furcsa és borzasztó, amikor az alázatosság mázát hirtelen áttöri a vad és értelmetlen, sohasem vidám kegyetlenség. Úgy tűnik nekem, hogy ezeknek az embereknek mindegy, hová viszik őket, hol teszik ki őket a hajóról. Akárhol is kerültek partra, ülnek egy darab ideig, és újra felszállnak erre a hajóra vagy egy másikra, és újra utaznak valahová. Valamennyien eltévedtek és hazátlanok, mindenütt idegenek. És mindnyájan egészen az eszelősségig gyávák." Az ilyen epizódok a gorkiji humanizmus programját is tartalmazzák — az ember felemelésének, megváltoztatásának programját. E szörnyek és roncsok sötét jelekként népesítik be Gorkij útja mentét — funkciójuk azonban: a szocialista ember forradalmi hitének és optimizmusának kinyilvánítása.

Van még Gorkijnak egy másik célja is e szörny-világ megmutatásával. Csak az élet őhozzá hasonlóan nagy ismerői tudhatják és bizonyíthatják be nekünk, hogy még az ilyen szörnyek is valamilyen elemi erőt fejeznek ki — az életörömnek valamely önmaga ellentétébe átcsapott formáját. És Gorkij nem csupán a maga forradalmi programjának érveit látja az emberi durvaság és kegyetlenség, az

elnyomottság és eltorzultság típusaiban — de szinte önkéntelenül az élet erejének és örömének jelentkezéseire figyel fel bennük: „Mindez durva és leplezetlen — írja a vasárnapi utcán összezsúfolódó, tavaszi tömegről —, és ez iránt a piszkos és szemérmetlenül állati élet iránt nagy és erős bizalmat lehel. Dicsekszik erejével. Ijedten és feszülten keresi, hogy hol vezesse le."

És itt kanyarodik át Gorkij humanizmusa abba a romantikába, melynek lényege: az élet elsorvadt, eltorzult, embertelenné vált formái elleni küzdelem — az életnek a halál, az elnyomatás elleni harca. És ennek a romantikának jegyében írhatta a cári Oroszország népéről, 1913—1914-ben, ezeket a valóban prófétikus sorokat: „A mi életünk nemcsak azért megdöbbentő, mert minden állati durvaság olyan dúsan burjánzik benne, hanem azért is, mert ezen a rétegen keresztül mégiscsak győzelmesen áttör az, ami tiszta, ami egészséges, ami teremtő erejű — áttör rajta a jóság, az emberiesség, és felébreszti bennünk a törhetetlen reményt, hogy újjászületünk egy derűs, emberi életre." Ebben a gondolatban, a romlásnak az építésből, a züllésnek a felemelkedésből való szemléletében kapcsolja össze Gorkij az orosz múlt forradalmiságát, a Csernisevszkij ábrázolta Rachmetov-típus humanizmusát a szocialista jövő forradalmi humanizmusával — melynek ő maga is részese.

A forradalom: az élet győzelme mindazon, ami meghalt — az ember győzelme mindazon, ami embertelenné vált. És ezért van az, hogy Gorkijt nem csupán emberiességében, de kifogyhatatlan életörömében is forradalminak kell érezzük. Ha leckét nyújtott nekünk az „ép" és „torz" ember típusainak leltárával — úgy még inkább, amikor magának a forradalomnak, a forradalommal feltörő erőknek mámorát és lendületét ábrázolta abban az életérzés-

ben, mely műveinek derűjét, hitét is legbőségesebben táplálja.

De ez az életérzés mindenekelőtt azért forradalmi, mivel a *nép* ismerhet benne tulajdon érzésére, örömére. Amikor például Gorkijnak és rongyszedő társainak a tatárokkal vívott csatáiról olvasunk, melyek során ócska bocskorokat hajítanak egymásnak, s a szürke, poros lábbelik „holló módjára" repülnek a levegőben: azokhoz az indulatokhoz, szilajságokhoz kerülünk közelébb, melyek a nép forradalmi megmozdulásait fűtik, s melyek a legnyomorúságosabb körülmények közt is érintetlenül szunnyadnak a tömegekben. Ha valahol: ennek az örömnek kifejezésében érezzük lírainak Gorkijt — de micsoda keménységgel és vadsággal! Ez az erő és öröm úgy tölti be műveit, mint történetének egyik színterét a szomszédos vágóhíd vérszaga: „Mellettünk egy vágóhíd volt, csaknem minden reggel borjúk bőgtek, bárányok bégettek, a vér szaga olyan sűrűn szállt fel, hogy néha úgy éreztem: ez a szag a porral telített levegőben úgy himbálódzik, mint egy vörös háló . . ."

Gorkij meg akarta újítani embernek emberhez való viszonyát — s erre csak azért lehetett képes, mivel az ő viszonya mind az emberekhez, mind a művében megteremtett emberiséghez: új volt. Ez az újság még évszázadok múlva is frissen fog hatni, mint azoké az alkotóké, akiknek első ízben sikerült pontosan és hiánytalanul nevén nevezniök valamit, amiről elődeikben csak élesebb-homályosabb sejtések éltek.

Egy elsatnyuló világba Gorkij visszahozta az élet teljességének boldog érzékelését — de nem holmi hóbort vagy mítosz önámításával, nem holmi vitalizmus modorosságával, pózaival, hanem a szocialista ember tudatosságával, a forradalmár ember- és életszeretetével, s a valóságábrázoló gondjával, felelősségérzetével eltelten.

MÁSODIK RÉSZ

JÁTÉK

A LEGBOLDOGABB EMBER

(Ligne hercegről)

1

Goethe nevezte így, s ez a jelző csak az ő szájában lehetett igazi elismerés. Ma úgy látszik, hogy századában őt irigyelhette méltán Weimar lakója, aki hosszú életéből alig huszonnégy órát mert boldognak vallani. De Ligne herceg csupán tehetségében maradt alatta Goethének — művében versenyre kelhetett vele. Sőt, túl is szárnyalta, mivel műve az élete volt: ritka remekmű! S ami ez élet melléktermékeként megmaradt: néhány kötetnyi levél, memoár és szellemes elmélkedés, egy nagy írót őriz, aki csupán szabad óráiban, két hadjárat között, az udvari szolgálat rövid szüneteiben, szerelmi kalandok, politikai megbízatások lélegzetvételnyi pihenőiben, kertjeinek és palotáinak terveiről feltekintve lehetett író. Hogyan is juthatott volna osztályrészül a kis német fejedelemség miniszterének olyan élet, aminőre Ligne herceg tekinthetett vissza utolsó éveiben, a bécsi kongresszus idején, a „vieille Europe" romjain?

Ki nem hallott ma Goethéről és Casanováról? De ki ismeri Ligne herceget? Neve az előbbi két név mellett a XVIII. századot lenne hivatva jelképezni, helyesebben azo-

kat a különös évtizedeket, melyek a francia forradalom szakadéka felett nyúlnak a „nouvelle Europe" felé. Goethe, aki féllábbal az Ancien Régime-ben áll, féllábbal pedig a mi világunkban, kissé mindig a jövőnek élt — a másik két kortárs: Ligne herceg és Casanova sokkal inkább társak egymással a kor szellemében, semmint ővele. Ha Casanova főúrnak születik, bizonyára két Ligne herceg verseng egymással Versailles-ban, Nagy Katalin nyári palotájában, II. József „kolostorra vagy kaszárnyára emlékeztető" udvarában, s esetleg épp Konstantinápolyban, a renegát Bonneval basa bosszúságára. Így azonban Casanovának, hogy „becsülettel megélhessen", a kalandor nehéz és felelősségteljes szerepe jutott, Ligne herceg pedig gondtalanul és felelőtlenül tanyázhatott Európa „legszebb kertjében", mely földrajzilag ugyan csak a beloeili kastélyt övezte, valójában azonban magát a herceget, ahol épp megjelent. Mert ugyan hol nem lelhetjük fel az ő lábanyomát? Belgiumban és Franciaországban, Angliában és az orosz földön, a kozákok, a cserkeszek hazájában, a Fekete-tenger partjain, a Duna „völgyében", Jasiban, a görög hegyek között, a „magyar bozótban", Belgrád falai alatt, Bécsben, Potsdamban, Varsóban keltezi leveleit, hol egy hevenyészett katonai tábor sátorából, hol a cárnő hajójáról, melyen ez az új Kleopátra a maga Antoniusa: József császár elé siet, hol ez utóbbinak halálos ágya melléről, hol Nagy Frigyes asztalánál, hol csak a puszta földön, a megvívott vár egyik szétroncsolt ágyújának támaszkodva. S a címzett hol a lengyel király, hol a császár, vagy a cárnő, néha Voltaire vagy Rousseau, esetleg egy hercegnő vagy márkinő, kinek nevéből a levelesköny csupán a kezdőbetűket őrzi. Casanovával nem levelezett, de hosszan elbeszélgetett a duxi kastély öregedő, zsémbes könyvtárosával, kit egyik legszebb írásában örökített meg: a két pályatárs találkozása, ha mélyére tekin-

tünk, ugyanolyan fontos és jelképes, mint Napóleoné s Goethéé. Ligne herceg a vendéglátó gróffal együtt mulat Casanova különcségein: azon, hogy könnyekig megsértődik, ha az asztalnál utoljára kínálják, ha nem engedik be a kastély fegyvertárába, ha nem mutatják be valamelyik előkelő vendégnek, ha nem a legszebb hintóban utazhat ismerősei látogatására, ha nem őt köszönti elsőnek a szalonba belépő gróf, ha meleg a leves, ha nevetnek francia versein, vagy meghajlásán, melyre hatvan éve tanította Marcel, a híres táncmester. Ligne herceg emlékirataiban, amikor Casanova neve előfordul, csillagos jegyzet világosítja fel az olvasót, hogy egy „víg szelleméről, mély műveltségéről, utazásairól, kalandjairól, és a velencei ólomkamrákból való szökéséről" nevezetes férfi az elmesélt anekdota hőse, ki amellett édestestvére a hasonló nevű, híres festőnek. Ilyen jegyzet felesleges volt annak idején Boufflers lovag, vagy Ségur gróf neve alá, ma azonban nagyon is kívánatosnak látszik ama Ligne herceg említésekor, aki a maga korában Goethénél is, Casanováné is híresebb volt. Miért felejtettük hát el éppen őt, hiszen nem volt alábbvaló a másik kettőnél? A feleletet Goethe már megadta azzal, hogy a *legboldogabb embernek* nevezte!

A szenvedés maradandó: a boldogságnak azonban még emléke is tünékeny — Ligne herceget, kinek élete nem a szenvedés pátoszával, hanem csupán a boldogság lelkesítőn is csüggesztő látványával szolgált, az utókor megkönnyebbülten felejtette el. S ez az utókor a XIX. század volt, mely egyedül a szenvedély, vagy a szenvedés drámáját értette meg; a boldogság, mely nem dráma, hanem egyszerű és tökéletes állapot, idegen maradt számára. Ligne herceg élete túlontúl tökéletes volt, boldogsága pedig nagyon is egyszerű: a romantika fekete fátylainak nincs hozzá közük —

ezért inkább függöny került elé: az a függöny, mely az Ancien Régime-et mindmáig is elfedi szemünk elől. Nagy volt, mert semmit sem szenvedett! Vagy legalábbis éppen annyit, amennyiért az istenek lemondanak féltékenységükről, s kárpótlásul még ajándékot is nyújtanak neki: a tengerbe dobott gyűrűt nem küldik vissza a hal hasában. Ez a Polykrates-gyűrű szeretett fiának, Charles-nak halála volt, s élete végén, birtokainak elvesztése. Drága gyűrű, de nem oly drága, mint a boldogság, s egy tökéletes élet emléke, melytől már senki sem foszthatta meg.

Korszerűtlen ember: boldogsága és életének tökéletessége miatt korszerűtlen. S talán mindörökre ilyen marad, ha egyszer rá nem ébredünk, hogy örülni is akarunk, nem csupán szenvedni, s a boldogság is nemesít annyira, mint a fájdalom. Ami Goethétől oly sokakat visszariaszt, az neki még bővebben jutott osztályrészül! Mit nyújthat nekünk éppen ma egy ilyen ember?

Mindenekelőtt korát: a XVIII. századot! Nem szabad megijednünk ettől az ajándéktól. Ma csak az *Embarquement pour Cythère* hervadásos, élveteg hangulatát érezzük e korból, talán azért, hogy könnyebb szívvel tudjunk lemondani róla. A hajó, melyen Ligne herceg Nagy Katalinnal együtt utazik, akár Cythère szigetére is tarthatna. A Dnyeper menti városokban megdördülnek az ágyúk, a nyolcvan gályából álló flotta elé zenészek eveznek, a cárnő gyöngyöket, könyvtárakat és arany evőeszközöket osztogat, majd megjelenik Potemkin herceg angolkertjében, ahol a tulajdonos idegen égövi fákat ültetett: „olyan vastagokat, mint ő maga". Nagy Katalin gályáján Ligne herceg és a külföldi diplomaták *bouts-rimés*-kel szórakoznak, s fogadják a tatárok küldöttségét, valamint „kelet janzenistáit", a táncoló derviseket, kik az utasokat szórakoztatják. Mégis: hiába keresnők Cythère szigetét a Fekete-tengeren, mely-

nek partjai felé a flotta tart. Az orosz—török háború előestéjén vagyunk, s Ligne herceget nemsokára az oczakowi táborban láthatjuk viszont: a rokokó idill *így* végződik a hős kedve szerint. Mert ő, akit ma legfeljebb csak úgy emlegetnek, mint a „század legszellemesebb emberét", valójában a Fronde, vagy még távolabbról a keresztes hadjáratok francia nemességének utóda, aki az udvari életet legszívesebben a táborival cseréli fel. A Fekete-tenger partján, Parthenizzában hosszú levelet ír C. márkinőnek, s ha meg akarjuk ismerni életét, mely még a Casanováénál is mozgalmasabb és érdekesebb, elegendő ezt a levelet elolvasnunk.

2

Születésében, származásában, hovatartozásában az egész korabeli Európát idézi szemünk elé. Családi birtoka Belgiumban van, anyanyelve német, de beszélni és írni csak franciául szokott; szíve a versailles-i udvarhoz vonzza, kardjával azonban a császárt szolgálja, ízlésével, szellemességével, leveleivel, tanácsaival pedig egész Európát. Mindez már egymagában is elég arra, hogy a tizenkilencedik század bizalmatlan legyen iránta, a huszadik pedig ne vegyen róla tudomást. Milyen is lehet a hadvezér, akit az ellenséges udvarban ugyanoly lelkesedéssel fogadnak, mint a barátiban? Milyen lehet az író, akinek legjobb műveit csak néhány uralkodó olvashatja? Fanyalogva vesszük tudomásul, hogy Artois grófja valósággal odakényszeríti őt Marie-Antoinette színe elé, kinek testi és lelki bájait, „melyek egyaránt fehérek és elragadók", öt hónapig csodálja. „Öröm és élvezet vonz Versailles-ba, de hála vezet vissza!" A porosz trónörökös barátsága, melyet azzal szilárdít meg, hogy gá-

láns kalandjaiban a főúri bizalmas szerepét játssza, ugyancsak kevéssé növeli hitelét a polgári utókor szemében. Mosolyogva olvasunk rokonai tervéről, kik Lengyelország trónján óhajtják látni. El is utazik ezért Katalin cárnőhöz, kinek nevét ő ékesíti a „Nagy" jelzővel, de Szentpétervárra érkezve, tüstént megfeledkezik jövetelének céljáról. „Nem látszott illőnek visszaélnem a keggyel, mellyel naponta fogadott, hogy újabb kegyeket kérjek tőle." A carszkojezelói kertből útja egyenest a Krím-félszigetre vezet, s a Fekete-tenger partjára, majd Belgrád falai alá, melyekre hadvezéri büszkeséggel és filozófusi lelkifurdalással löveti 12 000 ágyúgolyóját.

Közben odahaza, a németalföldi tartományokban, melyeket a bécsi udvar megbízásából kormányoz, lázadás tör ki, s néhány év múlva, 1794-ben bevonul a francia forradalom hadserege, hogy mindörökre száműzze őt Beloeilből, ősi birtokáról, kertberendező művészetének büszkeségéből. Az elvesztett paradicsomért, „Flóra-szigetéért", Bécs környékével kárpótolhatja csak magát, s a Kahlenbergen írja sóvárgó búcsúverseit az immár elérhetetlen beloeili kerthez, megemlékezvén a vad „tatár parkról", melynek megtervezésére oroszországi emlékei ihlették, a „Mourza házáról" és a mecsetről, melyekben egykori ellenségeinek, az annyira megszeretett törököknek áldoz, a „Bölcs Kunyhójáról", melynek egyetlen méltó lakója ő lehetett csupán, Rousseau, La Fontaine, Molière és Voltaire mellszobrairól, melyeket téli rózsa borít. II. József halála után kegyvesztett lesz az udvarnál, a kor híres hadjárataiban nincs több része immár, marsallá is csak megkésve nevezik ki, élete azonban most válik jelmondatának legszebb példázatává: „Béke önmagunkkal, jó élet, jó halál!" Ez a jó halál 1814-ben, a bécsi kongresszus idején éri el, hogy az európai udvarok egykori kedvence egy birodalmi marsall

temetésének szertartásával kedveskedhessék Európa győzteseinek.

Ez az élet éppúgy lehet irigylésre méltó, mint félrevezető. Egy udvaronc, egy világfi áll előttünk, Beau Brummel és a XIX. századi dandyk elődje; egy nagyúr, ki szellemességét és tehetségét hálátlan udvarok mulattatásában fecsérli el. De még ha így lenne is, aligha választhatott volna terhesebb és fárasztóbb szerepet, mint az udvari emberét! Csak a kert vigasztalhatta meg mindazért, amit az udvarnál el kellett viseljen: végül azonban e kertből is száműzetett! Horace Walpole és Talleyrand neve mellett említi az ő nevét egy kortársunk, ama nagyszabású charmeurök oldalán, akik „egy-egy bál után néhány gondtalan remeket is papírra vetettek, és a döntő mű mégiscsak az életük, napirendjük, reggelijük, öltözésük, olvasmányuk, gyűjteményük, asztali beszélgetésük, borkóstolásuk, szerelmeik, cinikus szelídségük, és végső bölcsességük. A vasderekú, középkori Európát mennydörgő pápai szózatok tartották össze, a haldokló, csipkefodros Európában már csak néhány későn kelő, későn fekvő, jó tollú, éles nyelvű gáláns ínyenc az összekötő kapocs". Nos, ez az író legjobb sorait olyan bálak után vetette papírra, melyeket a törökök rendeztek neki, életrendjét pedig nem csupán az udvar, de a tábor is szabályozta.

3

Udvar, tábor és kert: íme Ligne herceg életének keretei és színhelyei! Ezekben a keretekben azonban az egész európai színhely elfér. S ha igazat adunk is a tételnek, hogy „Európát tartotta össze" ez a gáláns udvari ember, mégsem az udvarok és szalonok európaiságát nyújtják ma

művei. Mert tagadhatatlan, hogy *európai* ő, korában, Goethe mellett talán leginkább az! Valéry Larbaud és Giraudoux elődjét kell benne látnunk, a „játékos Európa" egyik hősét, a gáláns és „régi" Európáét, melyről öregkorában annyi nosztalgiával ír. Abban a világban még az ezredesek ritkán viseltek egyenruhát, „a tábornokok soha; a tisztek éppen csak amikor szolgálatban voltak; a családapák a három ágú parókát még falusi birtokaikon sem tették le, s ruhájuk minden varrását hímzés borította: úgy festettek, mint megannyi kiskirály; a jó társaságbeli fiatalemberek kiöltözve jelentek meg az utcán, már reggel hét órakor, karddal az oldalukon: egyikük sem járt gyalog, hanem csak lovon, paszományos ruhában, nagy kísérettel, de sohasem ügetésben. A nagyvilági hölgyek két hajdúval hintaik mellett, s fehérkesztyűs lovásszal; apródok, lakájok kíséretében. Nagykövetek bevonulására emlékeztetett menetük, ha ebédelni indultak a szomszéd negyedbe. A kamarások, kik a cipőt adták fel uralkodójuk lábára, kezüket csókra nyújtották intézőiknek. A vérteskapitányok büszkébbek voltak, mint a marsallok manapság". Krúdy Gyula álmodozhatott úgy a régi, kisnemesi Magyarországról, ahogyan ez a Bécs környéki magányába visszavonult főúr arról az Európáról, melytől már a francia forradalom választotta el mindörökre, az új nemzedéket. Mégis, az az Európa, melyet ő képvisel, nem az Ancien Régime világa, hanem azoké a vidékeké, melyekkel a tábori élet, a hadjáratok ismertették meg: vagyis Kelet-Európa és a Balkán.

Nemhiába állott a Habsburgok és a cárnő szolgálatában: az elvadult magyar tájon, a bojárok földjén, a Fekete-tenger partjának mohamedán falvaiban, a Kaukázus „tündérkertjében" gazdáinak politikai és hatalmi céljait valósította meg, ha még oly öntudatlanul is: az irodalom s a szellem eszközeivel. Különös látvány az ő Kelet-Euró-

pája és Balkánja: tájait, népeit, idilljét szinte csak Ligne herceg írásaiban érezzük európaiaknak. Mai utazó bizonyára idegenebbül és finnyásabban járja ezeket az utakat, mint az elkényeztetett, „későn kelő" udvaronc. Az ő jelenléte avatja e messzi vidékeket a gáláns és udvari Európa tartományaivá, ő veszi észre szépségüket, s ő tudja egyedül, hogyan lelhetni meg tájaikban azt az örömöt, melyet kedves kertjei is nyújtanak. Hitetlenkedve olvassuk leveleit: vajon őszinte ez az élvezet és lelkesedés, mellyel a nyugati udvarok elkényeztetettje a tatár kán sátráról, a jasi-i nők szépségéről és ízléses ruháiról, a balkáni török városrészek költészetéről, az orosz falvak bájáról ír? Nem Ázsiát élvezi bennük, hanem Európát: mintha csak a Rajna völgyében, vagy az Ile de France-on sétálna! A cserkeszlányok dereka karcsúbb, mint Mme L.-é, a kaukázusi lakosság ízlésesebben öltözik, mint az udvari bálon megjelenő Choiseul hercegnő, a kozák tisztek ruháinak redőzete felülmúlja Bertin kisasszonyét, a bútorok és öltözékek színeinek összhangja Mme Vigée-Lebrun képeit is elhomályosítja! A parthenizzai muzulmán temető az elíziumi mezőkre emlékezteti: „a tenger, kifáradva az egésznapi hánykolódásban, oly nyugodt, mint egy nagy tükör, melyben szívem mélyére láthatok. Csodálatos este: gondolataimban ugyanaz a fény honol, mint az égen és a hullámokon". Ebben a hedvezérben egy költő rejtezik, de ezt a költőt nem épp verseiben tudjuk tetten érni, hanem inkább azokban a sorokban, melyek némelyik levelét meglepően modernné avatják. „E szép helyeknek még a fehér minarétek is díszükre válnak, vékony és hosszú, tűszerű tornyaikkal; a keleti építészet a legkisebb kunyhót is sajátos szépséggel tudja felruházni." Csak az lelhette örömét a „piszkos" Balkánban, aki nagyon is európai szemmel tudta nézni. Noha az is igaz, hogy a XVIII. század Európáját kert és táj idillje

szinte végtelenné tágította: a polgár, kinek igazi környezete a város, nehezebben találhatta meg az utat ehhez az idillhez, mint a főúr, ki palotában *és* kertben élt. Ez az idill készteti arra, hogy akár le is telepedjék a Fekete-tenger partján: „Megtérítem a muzulmán tatárokat, úgy, hogy bort itatok velük, s székhelyemnek palotát emelek, melyet messziről megpillanthatnak a hajósok: nyolc vincellérházat építek, oszloposan, balusztráddal, mely eltakarja tetejüket." Az európai ember civilizátor is: legelőször a maga földrészét akarja civilizálni. Ezt a feladatot a XVIII. században leginkább egy kerttervező vállalhatta volna, de senki sem méltóbban Ligne hercegnél. Nagy Frigyessel sem társalgott szellemesebben, a lengyel királyt sem akarta jobban elbájolni, mint azokat a moldvai bojárokat, kiknek házában megfordult, a nők szépsége s az édességek kedvéért. Kevés nyugati dandyt tudunk oly otthonosan elképzelni ezeken a helyeken, mint őt. Európa szellemét és stílusát képviselte a keleti tartományokban, és sikere nem csupán tulajdon varázsáról tanúskodik, hanem vendéglátóinak európai voltáról is.

Ligne herceg, aki legfeljebb szellemében, de nem vérében volt francia, Közép-Európa számára a tökéletes franciásságot jelképezte. Nem véletlen, hogy a mi gróf Fekete Jánosunkkal is az ő példája ízlelteti meg a francia irodalmat, annyira, hogy a műkedvelő magyar tábornok szinte gyermekien rajongó lelkesedéssel fordul Voltaire felé, szellemes és udvarias hangú levelezést folytat vele, finom, tokaji bórokkal igyekezvén nemesíteni elküldött verseinek ízét. Ligne herceg Magyarországot is parkosította: képzelete a Fertő tó partján ugyanazt az európai kertet rendezte be, melyet a cserkeszek földjén s a Habsburg-birodalom minden zugában szeretett volna látni. „Mohával és kakukkfűvel kellene beültetni a területet, mely a kastély és a tó

között fekszik: azt szeretném, ha birkák és bárányok ezrei legelésznének e kis tenger partján, a habok pedig gályákat ringatnának. Jelzőtüzek égnének a parton, torony emelkednék ki a bozótból, mesterséges sziklazátonyok nyúlnának a vízbe: mesebeli szörnyetegekről és kalózokról folynék a társalgás, a hajótöröttek emlékét feliratok örökítenék meg, templomot emelnének a tengeristen tiszteletére, lépcsők és teraszok építménye díszítené a kikötőt, ahol jachtok és gondolák várnák a vendégeket." A legtöbb nyugati utazó csak a cigányok hazáját látta bennünk abban az időben, sőt később is, de nem szabad azt hinnünk, hogy a maga gáláns kert-ábrándjába szinte belevakult Ligne herceg figyelmét épp a cigányok kerülték el. Nem csupán a tájak érdekelték, hanem a népek, az emberek is. Ebben az érdeklődésében már az író ösztöne vezette. Külön kis írásremekeket szentelt Közép-Európa és a Balkán furcsa lakóinak: a görögöknek, a törököknek, a lengyeleknek, a zsidóknak és a cigányoknak. Az az Európa, melyet belőlük felépít, a Fertő tó partjára telepített tengeristenek világára hasonlít leginkább. A görögök földjéről eltünteti majd a zömök, rosszul aranyozott, alacsony harangtornyokat, s szent Bazil helyett Homeros, Szent Miklós helyett Pindaros kultuszát honosítja meg. „Csak a vízi köztársaságokat szeretem: Angliát, Hollandiát és Velencét. A szabadság nem úszik át a vízen, hogy megrontsa a többi népet, viszont tökéletesen megfelel a szigetlakóknak." Épp ezért a görög szigettenger parányi köztársaságok sorából áll majd! A cigányok titokzatos élete különösen izgatja kíváncsiságát: megannyi rangrejtett arisztokratát sejt bennük, s lányaik táncát démonian erotikus színjátéknak írja le. A zsidókat rongyaik helyett törökös ruhákba szeretné öltöztetni, nőiket pedig olyan köntösökbe, aminőket az *Athalie* kórusaiban láthatunk.

Való, hogy „játékos" Európa az övé, de ezzel a tün-

dérjátékkal, ezekkel az ezeregyéjszakai kosztümökkel, e parkokkal és tavakkal nyomorukért, elmaradottságukért akarta kárpótolni az embereket. Utópiái, melyekkel élete végén szórakozott, s melyek a „Charles Ligne" anagrammájából alkotott Selrachengil uralmának eljövetelét ígérték, az egész világot egyetlen, összefüggő kertté változtatták. Beloeil fasorai a végtelenbe nyúlnak és országok határait alkotják: a városok utcáin patakok csörgedeznek, s kényelmes, keleti ruhákat visel minden alattvaló.

Ezzel az álommal csak egy művész, egy író ajándékozhatta meg korát, noha az is igaz, hogy épp a XVIII. század hemzseg az utópiáktól. Ligne herceg azonban teljesen jóhiszemű volt és őszinte, amikor parkjának rácsait valahol a Fekete-tengernél helyezte el, Európa határán: a Balkán népei ily módon szelídekké, kedvesekké váltak, s az európai idillben ők is elnyerték helyüket. Nem a politikus műve volt ez az idill, még kevésbé a hadvezéré — az írónak azonban nem is lehetett akkoriban méltóbb feladata, mint ápolni ezt az idillt, s boldogságra tanítani az embereket. Ligne herceg nem szavakkal, hanem tulajdon példájával tanított, és az irodalomra csak annyiban volt szüksége, hogy élete példáját hathatósabbá, hozzáférhetőbbé tegye mások számára.

4

Ideje, hogy az életművész mellett a művésszel is foglalkozzunk! Ha felütjük, akár találomra, a harmincnégy kötet valamelyikét, melyek a *Mélanges militaires, littéraires, sentimentales* ma már oly keveset ígérő címét viselik, azt fogjuk hinni, hogy valamelyik kortársunkat olvassuk. Alig hervadt, alig avult el valami ebben az életműben, sőt,

ha kortársaival összehasonlítjuk, még csodálkozunk is, hogy az irodalomtörténetek nem emlegetik nevét legalább annyiszor, mint akár Voltaire-ét, akár Rousseau-ét.

Ligne herceg talán éppen azért alkotott maradandót és számunkra ma is érdekeset, mivel nem volt író. Voltaire színdarabjai és eposzai ma már alig élvezhetők, Casanova, II. József, vagy Potemkin herceg portréját, a belgrádi ostromról szóló levelet és a *Coup d'oeil sur Beloeil*t azonban fokozódó kíváncsisággal és izgalommal olvashatjuk. Az a könnyedség és szellemesség, melyet ma egy Kosztolányi-színvonalú újságírótól várhatnánk, a XVIII. században a Ligne-szabású világfik tulajdonsága volt. Igazi műfajuk a levél és a portré, az útijegyzet, a miniatür. Az ilyenfajta írók legjobb írásai az odavetett, igénytelennek ígérkező rögtönzések, melyekre mintha csak fejedelmi vendéglátójuk szórakoztatása miatt vállalkoztak volna. Filozófiájukat legjobban az epigramma vagy a paradoxon fejezi ki, s mondataik csupán azért csiszoltak, hogy az elmaradhatatlan „pointe" annál biztosabban találjon! Egy-egy moralista rejtezik valamennyiükben, de távolról sem oly kiábrándultak és cinikusak, mint gondolnók. Szeretik az életet, s ezért jó írók is. Egy vásár, egy fürdőhely, egy utcai jelenet, egy kikötő élete százszorta jobban érdekli őket, mint azok a témák, melyekből írótársaik valamelyik „tiszta" műfaj remekét megalkotják. Épp abban tömörek, amiben szétszórják magukat, s akkor a legkomolyabbak, amikor léhák. Emberiek, mivel bölcsek, s ugyanezért boldogok is.

Ligne herceget nem csupán stílusának erényei miatt érezzük ma különösen frissnek, hanem mivel olyan írótípust testesít meg, aki éppen ma időszerű. Fölény és tájékozottság párosul benne valami szégyenlősen rejtegetett lírával, mely néha legszárazabb mondataiban kap meg. Ligne hercegnél találkozunk talán először a prózaíróba buj-

tatott költővel — halála után, a francia és német romantika már nem egy hasonló példával szolgál. Költőisége azonban még annyira öntudatlan, hogy legszebb lapjait amolyan véletlen remekeknek érezzük, melyekbe a mi ízlésünk sejti bele varázsukat.

Ligne herceg emberi és írói jelentősége abban a nagy összefoglaló szerepben rejlik, mellyel a XVIII. századot ízlésének és műveltségének teljében mutatja meg nekünk. Különös, hogy ez a nagy összefoglaló inkább csak vendég volt — ha mégoly ünnepelt és szívesen látott — a század igazi középpontjában: Franciaországban. Mennyi minden egyesült ebben az emberben: ízlés, választékosság, műveltség, irodalmi érzék, nagyúri charme, életművészet — és ami több ennél: az élet szeretete! Amit ma „játékosságnak" érzünk művében: a szellemességeket, a festőiség keresését, az idillt, az irónia villódzását, sőt az elérzékenyült lírát is, azt inkább a kor, mint az író ízlése indokolja. Igen, az Ancien Régime kedvtelései voltak azok a feladatok, melyeket megoldott, annak műveltségét és erkölcsét képviseli nem csupán „életrendje", hanem műve is — ez az erkölcs azonban nem jelent szükségképp erkölcstelenséget! *Nemes* író volt, s mi több: főnemes! Ama szerencsés alkatú emberek közé tartozott, kiknél osztályuk előítéletei még erényekként jelentkeznek: társadalmi korlátai biztosítják leginkább iránta való rokonszenvünket, elfogultságai nyugtatnak meg legbiztosabban becsületességéről, s megelégedetten vesszük tudomásul, hogy a kor minden lelki és szociális baját öltözködési újításokkal remélte meggyógyítani.

A francia forradalom leüttette az arisztokraták fejét, ő pedig ízléses, török turbánhoz hasonló föveget szeretett volna nyomni a szegény jobbágyok fejébe, s bő bugyogóban akarta járatni valamennyit. A forradalmakat úgy lehet szerinte megelőzni, hogy a kertek szeretetére

nevelik a gyermekeket: aki egy virágágy színeinek összeállításán töpreng, aligha óhajt majd a törvények ellen lázítani!

5

Ligne herceg, a hadvezér még számon kérhette kora nemességétől harci hivatását, s méltán nézhette le azokat az arisztokratákat, akik a finance meggazdagodott családaiból házasodtak. Számára a nemességnek még lovagi értelme volt, s legszívesebben tizenkét, feketébe öltözött pappal záratta volna koporsóba a nemességükre méltatlanok címerét, s lovagi jelvényeit. Mégis különös, hogy ez az Ancien Régime-ben gyökerező szellem néha a preromantika jegyeit mutatja. Táj és természet iránt éppolyan érzékeny volt, mint a XIX. század költői, s ez az érzékenység nála még tudatos ínyencséggel is párosult.

Ha művén végigtekintünk, egy szatírájától megfosztott Candide áll előttünk. Nemhiába kereste fel áhítattal Voltaire-t remeteségében: a *Candide* zárósorát egy élet fő feladatává tette. Tulajdonképpen dilettánsnak, epigonnak lehet tekinteni: mint író, nem csinált semmit, amit a „hivatásos" írók jobban ne tudtak volna csinálni. De épp ennek az „irodalmonkívüliségnek" köszönheti műve maradandóságát. Harmincnégy köteten át cseveg és szellemeskedik egész Európával: írásaiban is csak a megszokott, szép udvari társalgást folytatja. Így azonban hol bőbeszédűen, hol csattanósan, itt hatásra, amott ellenkezésre várva, mégis-csak az életét mondja el, vagy magát az életet, melyhez egy fürge, éber írói ösztön vonzotta. Részletek és árnyalatok iránt talán egyetlen korabeli írónak sem volt olyan érzéke,

mint neki. S itt érezzük, hogy véget ér az, amit ma „játékosságnak" nevezünk, de ami Montesquieu-től Diderot-n át Voltaire-ig minden XVIII. századi írónak közös tulajdonsága volt — talán az egy Rousseau kivételével. Egy prousti méretű regény nyersanyaga fekszik azokban a portrékban, melyeket ismerőseiről rajzolt. Hiszen itt is csak a La Bruyère megnemesítette szalonjátékot űzi, de milyen éles kritikával, mennyi lélekismerettel, mennyi fölénnyel!

Charlus báró nem lehetett nála igényesebb és büszkébb, Saint-Loup sem bírhatott nála több kedvességgel és bájjal. Ebben a „játékos" főúrban már benne rejtezik az a realizmus, mely Balzacban szakított végképp a XVIII. századdal. Levegős, mondhatni derűs realizmus ez: arcok és jellemek kelnek általa életre, városok utcái elevenednek meg, tájak, népszokások, kerti ünnepek. Mme de Staël megjegyezte róla, hogy a „style parlé" biztosítja képeinek könnyedségét, varázsát. Ez a „style parlé" a század kifinomult szalonnyelve, mely itt, szerencsénkre egy *nem* francia anyanyelvű író tollára kerül. Épp ezért hiányzik belőle kortársainak elvontsága s az a meddőségig tudatos csiszoltság, mely a romantika előtti francia stílust jellemzi. Nyelvtanilag gyakran hibázik, megelevenítő ereje azonban mindenért kárpótol. Legfőbb írói erénye, hogy írásai sohasem váltak végleges művé, de megmaradtak az alkotás előtti állapot boldog kötetlenségében, amikor még az érzés szeszélyei, a látás gyönyörűsége, a vágyak mohósága, az örömök önkéntelensége nélkülöz minden tudatosságot, szándékot és számítást. Lazaságaiban kell őt legjobban szeretnünk, tökéletlenségeiben a leginkább tökéletes. Emlékirataiban, melyek egy-egy hadjáratról számolnak be, a katonai író szakszerűségével, legfeljebb csak az ötletek játékát tudjuk élvezni, mihelyt azonban kilép a londoni utcára, végigjárja

a boltokat, gyümölcsöt vásárol, megfordul a szép leányok s az elegáns lovasok után: önkéntelenül is útitársává válunk.

Az élet furcsaságai és meglepetései nem meghökkenést, hanem kíváncsi rokonszenvet, érdeklődést keltenek benne. Előítéletei csupán a társadalommal szemben merevek, egyébként ugyanazt a megértést, ugyanazt a dolgokhoz-hasonulást árulja el, mint Goethe. A kalandorok s a különcök sem érdeklik kevésbé, mint II. József vagy Szavojai Jenő, s legfrissebb lapjait a renegát Bonnevalról és Casanováról írja. Érdeklődése, lelkesedése ugyancsak kevéssé illenek holmi unott, fáradt világfihoz: sőt, néha még bizonyos naivságot is tapasztalunk nála, ami alakját talán csak még vonzóbbá teszi. Néha úgy érezzük, mintha szántszándékkal gyűjtené maga köré az érdekes embereket és érdekes eseményeket. Csodálatos érzéke van egy ember vagy egy nép jellegzetességei iránt: a törökökről talán senki sem írt nála megértőbben akkortájt.

Az ő típusa sohasem veszett ki az irodalomból: a szemlélődő, megfigyelő moralista, a tapasztalatait gondosan kamatoztató művész, az árnyalatok iránt különösen érzékeny stiliszta néha önmagára ismerhet benne, s életét mint a szerencsés körülmények és a képességekkel egyező hajlam csodáját irigyelheti. Talán élvezőnek és dilettánsnak nevezhetjük, de élvezetét csak a világ látványa tudja lekötni, nem pedig hívságai. Dilettantizmusa pedig társadalmi helyzetének szükségszerű következménye: a hercegi rang, a marsalli méltóság terhével vállán, uralkodók kegyeinek irigylendő, de nem mindig hasznos fényében ez az ember *őszintén* csak dilettáns író lehetett. Ugyanakkor azonban joga van ahhoz, hogy ezt másképp ítéljük meg nála, mint a többieknél.

A „legboldogabb ember" bizonyára irigységre készteti kortársait, de le is fegyverezi őket. Ligne hercegnek megadatott, hogy el tudjon bájolni olyan embereket, akiknek a boldogsághoz kevesebb közük volt, mint neki. Voltaire ugyanúgy kénytelen volt elismerni ebben fölényét, mint a komor Rousseau, kit szellemes csellel közelített meg kesernyés magányában, hová „üldözői" elől húzódott ez az üldözési mániás. Goethe volt azonban az egyetlen, aki felismerte Ligne herceg igazi nagyságát, s a méltó versenytárs tiszteletével ismerte el magánál is boldogabbnak: a legboldogabbnak. Ez a jelző, mely nevét ugyanoly fénnyel övezi, mint a másik, mellyel az egyház ruházza fel a kiválasztottakat, merőben földi boldogság volt, s mennyországát is a földön találta meg. Ez a mennyország, ez a paradicsom, mint már mondottuk, a beloeili kertben és általában Európa többi jóízlésű kertjében vált számára valósággá. De ugyanúgy, ahogyan e kert nyomait is hiába keresnők már, Ligne herceg fő műve: az élete is semmivé oszlott halálával. Mert azok közé tartozott, akikről műveik csak hézagosan, tökéletlenül szolgáltatnak hírt, akik igazi kincseikkel a személyes érintkezésben ajándékoznak meg, s a nyomokkal, melyek visszamaradtak utánuk, csak kielégítetlen nosztalgiát hagynak bennünk. Ennek a nagy elbájolónak szavát is hallani, mosolyát is látni szeretnők, hogy annál jobban élvezhessük műveit. Szüntelen küzdenünk kell az érzéssel, hogy olvasása közben csak gyarló jeleket vált velünk egy távoli, nagy élet, melynek sohasem volt szabad örök művé merevednie. Örömét és gyönyörűségét csak így, a kötetlenségben őrizhette meg, mint maga a kert, mely tulajdonosának halálával boldogan változik vissza vadonná. Az öröm és a boldogság ára az elmúlás volt, s a harmincnégy kötetnyi

életmű töredéke. De szenvedhetett volna vajon a műért az, akinek sohasem volt szabad szenvednie, s az élet csapásait is mosolyogva kellett eltűrnie mindvégig? „Mégiscsak vígan kell lennünk, s panasz nélkül fogadnunk a halált, mivel legnagyobb hőstett az öröm!" Halálos ágyán mondotta ezeket a szavakat, és ilyen értelemben nagyobb hős Ligne herceg Rousseaunál s kora minden bölcselőjénél.

Ez a hősiesség azonban az élvezés megtévesztő külseje mögé rejtőzött. Ne tévesszen meg bennünket ez a játék és ne ámítsuk magunkat, mi, örömre vagy boldogságra képtelenek, hogy nem neki volt igaza! Az ő nyugalma erő is, bölcsessége pedig mindvégig fegyelem. A klasszicizmus nem a hidegség művészete, hanem a nyugalomé, a szépségé, a gyönyöré és a bőségé! S mindezt nem csupán a műben lehet megvalósítani, de sokkal inkább kell reá az életben törekednünk. Ligne herceg púposan vagy szegényen nem válhatott volna azzá, ami lett — de mindannak birtokában, amit őseitől és a sorstól kapott, csak ilyenné volt szabad válnia. Az összhangot, a tökéletességet, az elnyert javak gondos kihasználását, az emberi képességek okos érvényesítését, az élettel és a halállal való bensőséges jó viszonyt, az élvezést és a gazdagságot, a bölcsességet és a világ őszinte szeretetét csodálta és becsülte meg benne Goethe, s ezt a csendes tanítást elfogadhatjuk tőle mi is!

„Nagy gondolatok helyett nekem csak érdekesek és kellemesek jutottak; egyébként a nagyság untat és terhemre van. Jobb szeretem Anakreon valamelyik énekét, mint az Iliászt, Boufflers lovagot, mint az *Enciklopédiát*. Könnyen belenyugszom, hogy nem tudom megalkotni az *Aeneist*, de annál nagyobb örömet okoz egy dal, vagy egy liget." Ezek a szavak a *Coup d'oeil sur Beloeil* bevezetőjében kissé frivolul, s nagyon is „à la dix-huitième" hangzanak, de inkább védekezést kell látnunk bennük, mint hety-

keséget. A nagyságra azzal is méltókká válhatunk, hogy lemondunk róla, s Ligne herceg épp azáltal emelkedett ki a kor nagyvilági embereinek átlagos fajtájából, hogy ismerte és nem becsülte túl képességeit. Van valami kiábrándultság és kesernyésség az alázatban és szerénységben, mellyel elhárítja magától a „nagyság" kísértését: „sokkal hamarább rábukkanok minden dolog hívságára, sokkal hamarább megpillantom az űrt, hogysem gonosz vagy hiú tudnék lenni". Ezek őszinte szavak, s hitelesítik összegyűjtött műveinek címében a „sentimentales" szót. Az Ancien Régime-et a XVII. század hősi racionalizmusa és klasszicizmusa töltötte meg erkölccsel, de ez az erkölcs Ligne herceg idejében már enged az érzelmek szelíd erkölcstelenségének. A racine-i szellemet tükröző francia kerttel szemben ő már a „szabad" angolkert híve: ennyiben újító — és „dekadens"! Különös, hogy a gúny és a szatíra hangjai csaknem teljesen hiányoznak a frivol és rosszmájú század gyermekének ajkáról: olyan jó és szelíd, mint egy istentagadó „filozófus", vagy egy remete. Mint láthattuk: még ellenségeit, a törököket sem tudja gyűlölni, s arról, ami legjobban fájt neki: a francia forradalomról, legtöbbnyire csak hallgatásával emlékezik meg.

De minden elemzésnél jobban jellemzi őt, hogy a kerteket szerette. A természetet igyekszik „megszólaltatni", s hogy a szobrokon és kutakon kívül embereket is elhelyezhessen ebben az eszményi keretben, ünnepélyeket rendez. A hadvezér, ki ezredeit és zászlóaljait vonultatta fel a harctereken, most dragonyosoknak és ulánusoknak öltöztetett parasztjaival játszik háborút a kivilágított fasorokban, a tavak partján s a végtelen mezőkön, melyekre kastélyának teraszáról láthat. „Ami a legfrivolabbnak látszik, az a legfontosabb néha!" — írja egy helyütt, s szórakozásai, kedvtelései, látványos ünnepélyei valóban mindennél fontosab-

baknak tetszenek ebben a században. Könnyedségével, szellemességével, nagyon is játszva elért sikereivel úgy tűnhetik fel előttünk, mintha csak a felület érdekelte volna, s egész élete valami habos, csipkés, bohókás kaland lenne csupán, érzelmes táncjáték, melyet a főúri asszonyok, a világfiak, sőt, a törökök ellen harcoló seregek dragonyosai és huszárjai is egyaránt kecsesen lejtenek. Pedig ebben a században épp Ligne herceg képviselte azt a világot, mely a melegházon túl feküdt, s melyhez a jóízlés, a jó irodalom, a finom étkezés, a gáláns szerelmek szakértőinek oly kevés közük volt. Kívüle csak néhány kalandornak s egy nagy költőnek jutott osztályrészéül, hogy az élettel valami bensőbb és tudatosabb kapcsolatot is megtartsanak, mint aminő az udvaroncoké s a divatos abbéké volt. Casanova és Goethe démonisága mellett ő inkább egy szelíd, bensőséges viszony ápolója, de épp ez a titka boldogságának. Bizonnyal nem látta meg a Walpurgis éjszakát a rokokó világ mögött, s az eleusisi titkokat sem közölte a velencei és párizsi nőkkel, de kert és csatatér, udvar és nagyvilág ugyanazt a titkot súgta neki: a jó élet és a jó halál titkát.

Ilyenformán, minden sikerével és gazdagságával inkább jelentéktelennek tetszik alakja: a túlságosan nagy szenvedélyek és a megvalósíthatatlan vágyak egyaránt idegenek tőle. Azt a szép egyensúlyt, melyet életében megvalósított, a természettől tanulta, úgy, ahogyan a kertből szólott hozzá. A kert, melynek színfoltjain, fáinak árnyalatain annyit tűnődött, valóságos vegykonyha volt számára, ahol kedvére kísérletezhetett mindazokkal az erőkkel, melyek Goethe látomásában megannyi démon arcát öltötték magukra. Előtte legfeljebb mint erdei istenek és nimfák jelentkeztek, de ugyanazok az erők maradtak mégis, megfegyelmezetten, megszelídülten, boldogságának szolgáiként.

A MAI FRANCIA REGÉNY

(Gyergyai Albert)

Gyergyai első könyvét már régóta várták írásainak ismerői. Ha van három-négy vérbeli esszéistánk, ő bizton egy közülük, és tanulmányai minden zsúfoltságukkal, súlyos, pompázó köntösükkel, igényes kívülállásukkal már régóta a *Nyugat* legjobb prózái közé tartoznak: Goethéről, Babitsról, Flaubert-ről és Valéryről írt esszéit még könyve sem homályosítja el. Dús, szövevényes stílusának régen külön ünnepélyességet adott a körmondat, a retorika rejtett eleganciája, melyet csak akkor tudunk természetesnek érezni, ha erő és feszültség öltik magukra: így folyton bűvölő, mind szélesebb mondatait, melyek hol ízes, táji vagy ódon, klasszikus szavakat vittek, hol csillogó képeket és irónikus szúrást, még mindig eléggé szűkeknek, szigorúknak éreztük ahhoz, hogy ütemes zenéjükre füleljünk. A régebbi Gyergyai — és e műve bizonnyal elválasztja őt előző alkotásaitól — tömény, zsúfolt írásaival valami nagy mű érvágását ígérte, mit most szemünk előtt látunk. Mint régóta visszafojtott beszéd tör ki ez írás, és áradó elágazásaiban az építmény minden porcikáját, minden talpalatnyi

helyét betölti, de már nem a régi, bonyolult sűrűségben, hanem hidegebb, számítóbb gazdagsággal, mely sokáig hordozott, soká készülő művek sajátja.

Gyergyait kényes igényei, tisztánlátása és féltve, frissen megőrzött rajongása talán nem csupán lelki rokonság, fiatalkori hatások alatt fordítják majdnem kizárólag a francia irodalom felé. Ez a litteratúra sokkal inkább ügyünk ma, mint akár a háború után, akár a századvégen, míg tudományos életünk németes iránya, sajnos, több közhelynél, addig újító irodalmunk mind gyakrabban fordul a franciához, és még az angolszászban is a közvetített Proustot, Gide-et élvezi leginkább. Magatartásában Gyergyai Ambrus Zoltán utóda, a francia irodalom eszményeit ugyanannyi szigorral, kizárólagossággal őrzi. A tiszta irodalom, a változatlan, abszolút mértékek szolgálatában szegődik épp a francia litteratúrához, mely elég távoli és mégsem elérhetetlen ahhoz, hogy hideg, nyugodt szemmel tudja felmérni mélységét.

A félrevonulóknak van legszemélyesebb közük ahhoz, amit megvetnek. Gyergyai pártatlansága, méltányos ítéletei mögött több fanyar felvilágosultság rejlik, mintsem a felszín sejtetné. Félig aszkézis, félig pedig a „naivság teljes hiánya" (az a hiány, melyet Gide Édouard-jának vetettek szemére) magyarázza Gyergyai húzódását az első, nagy, elhatározó műtől, és szerzetesi szerénységét, mellyel óriási stíluskészséget szövevényes, nemegyszer hálátlan fordításremekekbe fekteti. Nem ok nélkül keres messzibb tájképet, túl a helyi, köznapi irodalmon — így mutatja dacát, így áll bosszút emezen.

A „tiszta" irodalom azonban nem éppen remetemagányt, toronybeli elzárkózást jelent nála: legmélyebb irodalmi élménye mindig az esztétikai és erkölcsi, a tisztán formai és merőben emberi elemek összegezése, megraga-

dása lesz. Így menekül a sznob finomkodó pózától, az esztéta meddő pedantériájától, és jut el oda, hogy egy regényalak vagy egy író személyes vonásai, emberi arca iránt legyen elsősorban érzékeny. Könyvéből nem annyira a forma, a stílus változása és forradalma derül ki, mint inkább az az emberi újdonság, jellemek és egyéniségek új sorozata, melyet a mai francia regény teremtett meg. Arra kíváncsi elsősorban, hogy Gide és Proust kiket sorakoztatnak Fréderic Moreau, Julien Sorel, Lucien de Rubempré mellé. Könyvének legszebb fejezete az, melyben az új típusokat veszi sorra, az új irodalom örök arcait. „A regényíró hivatását legjobban emberábrázoló képessége bizonyítja, s nincs, ami hamarabb bizonyítaná népszerűségét, sőt maradandóságát, mint hogyha életre tud hívni egy-egy oly emberi figurát, akiben a képzelet és a pontos megfigyelés, egyrészt a legáltalánosabb, másrészt a legegyénibb jelleg valami éppoly szerencsés, mint titokzatos harmóniában egyensúlyozódik." E tétel Gyergyai egész szemléletét megvilágítja, és bár nem rögzíti le más vonatkozásban, egész könyvén végigvezeti, mint egyetlen és legfontosabb normát: ezen méri író és mű életét, mulandó, vagy örök voltát. De a kis sorozatból, melyben a hősöket úgy jellemzi, mintha élő, valóságos alakok, kedves ismerősei volnának: az ideális olvasó, az eszményi litterátor arcképe is kialakul, azé, kiben az alkotás kiegészítő misztériuma játszódik le: életre ébred az alkotó álom, a csoda beteljesül, valósággá lesz. Gyergyai azok közé tartozik, kiknél a legracionálisabb művészet is betölti mágikus célját; Salavint vagy Lafcadiót, Antoniót vagy Swannt csak élőknek, sohasem regényfiguráknak látja, ellen- vagy rokonszenvét cselekedeteikből, viselkedésükből szűri. „A gazdagság és az egzotikum fénye mögött egy kissé félénk, sokszor habozó, kíváncsi s élményre éhes" Barnabooth-t lát, Swann alakjában bonyolult, megközelíthetetlen

nagyvilágiságot ízlel, a Grand Meaulnes, Lafcadio, Salavin neve köré rajzolt miniatürök pedig kívánságot keltenek bennük, hogy e költői kísérletek szabadabb, kötetlenebb változatait is lássuk.

Csalódik, aki Gyergyai könyvében valami szilárd irodalomtörténeti vázat keres; ezt ő tudatosan kerülni látszik. Sokkal inkább az élvező, az értő, mint a rendszerező szempontjából tekint mindent, és így az ízlés, a szimat finomabb, de ellenőrizhetetlenebb vezetésére bízza magát. A szerkezet, melyben könyve felépül, kényszerű engedmény, mélyebb szükség nem kívánja: az irodalmi tájak, dombok és lankák nyugodt hullámzásban követik egymást az „ősöktől": Flaubert, Balzac, Stendhaltól Malraux-ig, Montherlant-ig. Az elévülés-újjászületés szeszélyes üteme vonja meg múlt, félmúlt, közelmúlt és jelen határait. De talán épp az ízlés, az érzék tévedéseitől, gyarlóságától való félelem készteti őt túlságos óvatosságra; elfogulatlansága hajlamossá teszi arra, hogy sokat megértsen és megbocsásson. Túl higgadt és kiábrándult ahhoz, hogy dühösen megvessen, kirekesszen valamit, és így az eszmények, a szép, az irodalom iránti rajongásában szkepticizmusát is elhallgattatja. Személytelenséget keres, és ízlésén kívül álló útmutatásokhoz ragaszkodik, néha az irodalom magasabb divatjára is hallgat — de nemegyszer sajnáljuk, hogy önmagát, legtitkosabb véleményét feláldozza a tárgyilagosság csalóka középútjáért. De még erre is az igazság nyugtalan keresése készteti, az aggály és bizonytalanság, mi a nehezen kielégülőket jellemzi.

Érzékeny a változás iránt, mely az irodalom képét újjá fogja formálni. A modern ember vonásait kevesen látják oly élesen, mint ő, akinek lélektani érzéke különösképp segítségére van az alakuló arc megsejtésében. De épp a modernség mögött látjuk meg ízlésének klasszikus vonásait,

azt a klasszicizmust, melyhez csak a modernség teljes átélése juttathat. „Freud és Proust éppannyira gazdagították, mint egyben szét is bontották a régi, klasszikusnak és megingathatatlannak vélt ént, a szilárd és maradandó egyéniségbe vetett hitet, röviden, az emberről, az egyéniségről való fogalmunkat. De valami megmaradt, és ezt még Proust leggyilkosabb elemzései se tudták kiirtani: a legmélyebb életérzés, az énnek az az isteni része, amely ösztönből tiltakozik minden rabság és széthullás ellen, s amelyből újra sarjad talán a holnap tágabb, szabadabb és egységesebb embere."

HARC AZ ANGYALLAL

(Giraudoux)

Giraudoux azon alkotók közé tartozik, kik elég könynyen megérnek arra, hogy későbbi műveikben már csak az előbbieket módosítsák egy újabb színnel vagy újabb díszítéssel. Míg Gide-nél szinte áthidalhatatlan távolság választja el a *Les Nourritures Terrestres*-t a *Les Faux Monnayeurs*-től, addig Giraudoux mindig ugyanaz marad. A *Simon le Pathétique* (mely még a háború előtt íródott), a *Siegfried* (melyet a német—francia ellentét problémája váltott ki), a *Bella* (ez a csodálatos tündérmese) és e regény nem mondanak újabbat és újabbat, hanem inkább a már megtalált titkot, az élet egy mindeddig ismeretlen értelmezését próbálják mind szabatosabban, mind hangsúlyozottabban megfogalmazni. Ez az író megtalált két arcot és három összefüggést, ami elég neki egy életre. Ki merné mégis szegénynek mondani Giraudoux világát? Ki találná változatlannak és egyhangúnak az egymásra túlságosan is hasonlító hősök és hősnők sorát? Suzanne, Bella, vagy a mi regényünk Malénája — Simon és Jacques: csak változatok egyazon nő és egyazon férfi felett. Egy lényeges élmény-

nek, egy lényeges mondanivalónak azonban nem árt, ha túlságosan is lefölöznék.

Gyergyai megcáfolt már néhány előítéletet Giraudouxval kapcsolatban, ez a regény azonban hatásos ellenbizonyíték még azok számára is, kik hajlandók az írót „problémáktól mentesnek", valami gondtalan paradicsom lakosának tekinteni. Maléna, a gazdag dél-amerikai asszony, ki magán hordozza mindazt a bájt, amivel csak Giraudoux képes egy nőt befuttatni, a mondén légkörből, a golfpályák talajáról egy misztikus sugallatra (mely akkor támad lelkében, mikor szerelmesével váratlanul a Szajna-hídon találkozik) az élet, a szegénység, a szenvedés, a halál megismerésére indul. Más író tételesen építené föl ezt a témát, mely Giraudoux-nál habár anyagtalanabb és szimbolikusabb, de csak annál költőibb jelentést kap: harc az Angyallal. Az író maga is hajlandó megtéveszteni olvasóit, elhitetni velük, hogy amit csinál, az játék és rögtönzés — hisz valójában ettől sem idegenkedik, és a miniszterelnök fogadótermét gyermekszobává alakítja néha — ámde a regény végén, Maléna boldog ébredésénél észre kell vennünk, hogy angyallal küzdöttünk, nálunk jóval nagyobbal, kinek szárnycsonkjaiba nem tudtunk volna belekapaszkodni. A művész magasabbrendűségét bizonyítja az is, hogy a kínzó probléma, mely tagadhatatlanul ott él alkotásának húsában, nem keményedik tétellé vagy célzattá, hanem igazán *angyali* alakot ölt. Giraudoux-nál a társadalmi osztályok aktuális bajai is időtlen testet kapnak, jelkép- és költészetvoltuk pedig levon talán valamit is valószerűségükből?

Talán ott rejlik e regény titka, hogy Giraudoux nem a „problémá"-hoz, a „tételhez" nyúlt: ez csak felmerült, előadódott más, emberibb mondanivaló közben. Maléna, a boldogok kasztjának tagja, azon az estén, mikor a hídon Jacques-ot megpillantotta, valami rejtett és előtte elzárt

világnak jött nyomára, mely maga volt talán az élet, és amelyben neki nem volt része. Csakhogy szerelmeséhez méltó legyen, kezdi meg a harcot az angyallal, és igyekszik ehhez a világhoz, az élethez, a boldogtalansághoz közel férkőzni, eggyé lenni vele. Nemcsak a formára és a technikára gondolunk, mikor úgy érezzük, hogy Giraudoux lényegileg misztikus alkotó, és (ha már éppen ezt a szót akarjuk használni) ha nem is Claudelnél, de Mauriacnál áhitatosabb módon művész. Valójában Giraudoux és Mauriac úgy viszonylanak egymáshoz, mint a lángoló, szimbólumokat és szavakon, formákon túli értelmet nyitó gótika a szigorú, tépődő janzenizmushoz — anélkül azonban, hogy e hasonlatunkat szabad lenne túl messzire vinni.

A regény áthajlik a legenda síkjára, vagy legalábbis arra a síkra, ahol mese és legenda találkozik egymással — és mind e csodálatos villódzás néha épp az ortodox pszichoanalitikus regény szövetén üt át. A szegények felvonulása, kik Maléna ajtaja elé jönnek, és a szép asszony külvárosi sétái ugyanazt a célzatot és szándékosságot árulják el, mint egy középkori példa — anélkül, hogy csak kissé is középkoriak akarnának lenni. Hisz Giraudoux-nál a meseszerűség éppen nem a mesés elemek, a jól ismert és hatásos motívumok alkalmazásában áll — még mesés környezetre sincs szüksége. Egy párizsi tér, a Szajna, egy elegáns étterem, egy ötórai tea, vagy autókirándulás, séta egy parkban — mindez untig elég már ahhoz, hogy szivárványt, irracionális víziót húzzon föléjük, és az ő Párizsa kacsalábon forog, külügyi értekezletei pedig olyan panoptikumok, melyekben a pazarló véletlen Benest, Einsteint és Venizeloszt egy időben szerepelteti. Giraudoux istene a chantilly-i lóversenyen szólal meg, és beleelegyedik Gladys, Maléna meg a két tábornok párbeszédébe. Ez a csodálatosan szép kvintett talán épp azzal a gyermeteg antropomorfizmussal kap

meg, mely egy középkori festő Isten-elképzelését juttatja eszünkbe. Giraudoux művészete épp abban rejlik, hogy az átmenetet racionális és irracionális valóság közt csak alig észrevehetően jelzi, és a valószerűtlen úgy nő ki nála a valószerűből, mint egyik ág a másik oldalán.

Mese és valóság keveredése, valamint az a kettősség, mely Giraudoux hőseit egy bábszínház és egy legenda szereplőivé avatja, az író különleges látásmódjával áll kapcsolatban. Gide azt kívánja, hogy minden perc számára újonnan születsünk, Giraudoux viszont egyszer láthatta a világot újnak, oly gyökeres és tetemes újsággal, hogy mindörökre megerősödött benne, mint egy bérmálás által. Ahogy egy primitív festmény — melyen a lovak a bástyatornyot lépik át, és a hegyek a férfiak lábai közt húzódnak — néha csodálatosan gazdag és sokatmondó látomást jelent csak azért, mert a perspektíva — e merőben racionális találmány — hiányzik belőle, ugyanúgy Giraudoux világképét újszerűvé teszi valamilyen távlati eltolódás. Az író egy színesebb, káprázatosabb valóságnak jött nyomára a valószerűtlenségben: egy másik világban, mely a miénk alatt vagy mögött lapul — csak meg kell találnunk a nézőpontot, amelyről felfedezhetjük. E felfedezés örömét hirdeti minden Giraudoux-regény, néha talán túlságosan bőbeszédűen, de akik nem tudnak hinni neki, azokat éppúgy meg kell vetnünk, mint ahogy Baba is lenézi a megszokásaikhoz ragaszkodó felnőtteket, kik nem látják, hogy nagy afrikai elefánt áll a szobában, tömör arany agyarral. Világunkat okozati függések, logikai láncok rendszerévé egyszerűsítettük, regényeink pedig beérik azzal, hogy ezeket az egyoldalú tényeket hajtogassák. Giraudoux azonban még a legbanálisabb idillt is éppolyan újnak tudja látni, mint egy félig-ősember, kinek talán még szókincse sincs bonyolultabb belső események kifejezésére. Giraudoux-nál észre-

vesszük, hogy amit eddig közelinek gondoltunk, az messze van valójában, és csak egy lépés odáig, ahová eddig hosszú utat kellett megtennünk. Az arányok megváltoztak, és kapcsolat alakult ki oly dolgok között, melyek azelőtt idegenek voltak egymásnak.

Ez az új látásmód szüli Giraudoux stílusát és regényeinek szerkezetét is. Nem szabad a látszólagos szerkezetlenségnek, a sűrű kitéréseknek félrevezetniök minket; néha úgy tetszik, hogy e regény csak ürügy az epizódok érdekében, melyek itt-ott megduzzadnak és túlnőnek az alaptörténeten, mintha a díszítés elfödné az épületet. Mások is észrevették, hogy egy Giraudoux-regény bűbája épp e szervetlen, játékos indákból szövődik: itt bukkan elő az íróban rejtőző költő, a derűs improvizátor, kinek lírája csak még izgatóbbá lesz azáltal, hogy prózába oltódott. Giraudoux regényeit azért még nem szabad széthulló képek és alakok sorozatának tekintenünk. Ő az iskolás szerkezeten túl (melyet a konvencionális látásmóddal együtt kellett elvetnie) egy nehezebben meghatározható, de spontánabb egységet valósít meg. Jóllehet, Giraudoux összes alkotásai valami általános rokokó-jelleget viselnek, nyelve talán még Prousténál és Gide-énél is kevésbé „précieux". Józan és kissé kedélyeskedő stílus, mely még a legrafináltabb helyzetekben se lesz modorossá.

RÉVÜLET

SORSOM AZ ÉG

(Wilder)

Meghatott író: ismerjük el készségesen, s máris aggályosnak érezzük tulajdon meghatottságunkat, mellyel az övében oly sietőn osztozunk! Nem valami orcátlan igazságtalanságot igyekszik-e kendőzni a részvéttel, melyet a „mi kis városunk" lakói, vagy a leszakadt híd öt áldozata iránt szívünkben felkelt? Beérhetjük-e akár a legtestvéribb könyörülettel, melyre bármifajta szenvedés láttán indulunk? A vigaszt hozó gyakran csak a szolgai kiegyezés útját egyengeti, s aki nem hajlandó az *egész* világot megváltoztatni, a jelen bűneivel vállal közösséget. Van olyan szeretet, melynek szavában a visszavonulás trombitái szólalnak meg, s a Szent Lajos hídjához fűződő történet végén mintegy fal elé érkezünk — fal elé, melyen csak a hit abszurd lendületével vethetjük át magunkat. Wilder csaknem mindig elérkezik a reménytelenség falai elé: kisvárosi temető, vagy Juniper atya megégettetése — ugyanegy logika végső tanulságai! S mintha csak egy antitézis serpenyőit akarná még-még inkább megterhelni, hogy az ellentétes súlyok kölcsönösen emeljék és tartsák egymást: a reménytelenség ab-

szurduma mellé csak annál merészebben a remény abszurdumát veti oda. Az élet végső értelmetlensége az értelemfölötti, végső vigasz meggyőző erejét növeli ama utóhangszerű zárójelenetekben, melyek hitvallói hősiességgel mondanak ellent mindannak, amiből következnek. Wildernek úgyszólván csak utolsó szavait kellene törülnünk, hogy kegyetlen, sivár sivataggá változtassuk világát.

S mégis, ez a világ mily elragadóan, mily játékos-érzékien színes és gazdag, mily titkos bájakkal ékes! George Marvin Brush szinte nem is a gazdasági válság Amerikájában utazik, hanem a *Candide* mesetérképén, a Szent Lajos király hídjáról spanyol operák és aranyfényű egyházi szertartások világába kanyarog az ösvény — szinte magunk előtt is látunk egy érseket, amint „pompás, majdnem fából való miseruháiba zárva" izzad a trónusán! A „mi kis városunk" bizton lehetne Bovaryné lakóhelye — s mégis, inkább tündérek otthonának tetszik! Mindazonáltal Wilder sohasem eléggé tündéri vagy meseszerű ahhoz, hogy még sokkalta inkább szomorú ne lenne! Ami igazán tiszta, miért is mindig szomorú?

Mondhatnók azonban azt is, hogy az író rosszhiszemű játékot űz velünk, hisz a kisvárosi tündér-idill igazi arcát csak a temetőben mutatja meg — s még akkor is micsoda elragadtatás és vágyódás hangjait bűvöli egy fiatal nő kudarcba fulladt élete köré! Az égi célja felé utazó fiatal tankönyvügynök pedig egyaránt lehetne Bouvard-ja vagy Pécuchet-je hitnek és kegyelemnek: egy szent életét még nem írták meg frivolabb játékossággal!

Mi lehet az igazolása a meghatottságnak, mely szemérmességében akár a frivolság képébe is öltözik? Wilder művét valamely magatartásnak kell hitelesítenie, s ez a magatartás vajon az egyedül helyes-e egy szenvedő világgal szemben?

Szeretet nélkül a legszebb szó is csak zengő érc és pengő cimbalom — de akár a legforróbb szeretet sugallta mű mit érne, ha igazi költő szava nem zengene általa? Wilder könyörülete és meghatottsága mögött valójában egy költő elragadtatottsága kért szót — s talán egyszerűbb szavakat, mint a művek látszólagos bonyolultsága, meglepősége nyomán gondolnók! Graham Greene a kegyelem vad és szenvedélyes realistája — Wilder pedig valami gyakorlati erkölcs költője. Bármily költői Wilder, műve mindig példázatnak, hasznosítható tanácsnak hat — nemcsak hogy a „mi kis városunk*ról*" ír, de a „mi kis városunk*nak*" is! A háziasszonyi teendők commedia dell'arte-ja a színpadon nem csupán költői jelkép, de megnyugtató, biztató intés is a névtelenek, az alázatosak felé: nem apostolokról van itt szó, hanem rólatok!

Nem mindig az hisz legerősebben, aki hitét újból és újból megvallja — sokkalta inkább az, aki úgy viseli hitét, mint bőrét vagy szemének színét. Kitől is kívánnók, hogy bőréről és szemének színéről minduntalan valljon? Wilder mégis megteszi — habár éppen nem kérkedésből, hanem inkább aggályoskodásból, s mintegy azokra is gondolva, akik csak a félreérthetetlenül megmondottakból értenek. Költő, aki szereti az éles, nyugodt vonalakat s a gondosan fogalmazott tanulságot!

Bölcsesség és rajongás néha ugyanegy bölcsőben születnek, s a rajongó nem mindig jár karddal és szövétnekkel. Maga Wilder szembefordul a világgal, tiltakozik ellene — a könyörület egy módja a tiltakozásnak, s talán nem épp a leghatástalanabb! — de nem tud kilépni belőle, nem tudja gyűlölni, csak szánni: nyomorát és bűneit!

Dosztojevszkij hősei kárhozat és üdvözülés váltakozó lehetőségei felé vetik magukat, s ugyancsak kárhozat és üdvözülés mezsgyéjén támolyog Graham Greene züllött plé-

bánosa. Akár az egyik, akár a másik sors: dráma — s nem véletlen, hogy Wilder színműve egy helyütt sem válik drámaivá. Állókép: a drámaiatlan emberélet megrázó példázata, állóképe! Többi alkotásában is hiába keresnők üdvözülés vagy elkárhozás drámáit: hősei alatt leszakad a híd — s egy másik hős, kinek „sorsa az ég", sorsának beteltét szinte még földi életében megéri.

Lehet-e valaki angyalibb annál a George Marvin Brush-nál, aki egy égi sors kényszerének engedve fordul szembe a földivel, s akit bebörtönöznek, kinevetnek, bíróság elé állítanak — akit idegennek érez mindenki, s aki hiába keres társat: menekülnek előle a föld gyermekei. Brush bizonnyal nem azért látszik angyalnak, mivel sajátos és idegenszerű indoklással veszi ki bankbetétjét, s bizonnyal nem is azért, mivel bibliai idézeteket rajzol titkon szállodai szobák itatóspapírjára. George Marvin Brush története nem dráma — hanem anakronizmus! Jézus vagy a szentek: drámák hősei — de egy angyal, aki véletlenül a földre téved, nem hős, hanem: idegen. Márpedig az idegen csak meghökken — amikor viszont a hős talán utánzásra késztet, vagy sóvárgásaimat igazolja!

De nézzünk szembe a fiatal tankönyvügynökkel: idegensége vajon nem közös-e mindannyiunkkal? Az ő idegenségének ihlete és ereje nem lakozik-e némiképp valamennyiünkben — anélkül, hogy akarnók vagy tudnánk róla? Lényünk egy része ugyanoly otthonosan mozogna a paradicsomban, amily otthontalan ő mindvégig e földön, akár öngyilkosjelöltet üldöz autóján, akár rossz lányokkal ebédel, mit sem sejtve. Talán ez lehet a magyarázata, hogy egy ilyen idegent még inkább a magunkénak érezhetünk, mint egynémely hőst!

Wilder, akit első művei költőként mutattak, a *Heaven's My Destination* lapjain jelentős ábrázolónak, sőt gon-

dolkodónak bizonyul. Jóság és igazság különc kalandjainak története ez a regény — e jóság és igazság azonban nem hatékony, nem cselekvő: inkább csak állapot, készség — nem születik, nem bontakozik, nem harcol: *van!* Szabadon és ajándékszerűen, ragyogóan és feleslegesen úszik egy idegen közeg felszínén; még attól sem kell tartanunk, hogy elmerül, hogy megsérülhet! Hogy milyen boldogok a lelki szegények, azt csak a regény olvasása közben tudhatjuk meg — s hogy a mennyország mily messzi a földtől: csak abban a jelenetben, midőn Brush végül is feladja „elveit", pipát, dohányt vásárol, s beül a dohányzóba, hogy megpróbálja „új világításban nézni a dolgokat". Ezen a földön még egy angyal sem menekülhet meg sorsától, hogy végül is „fal" elé ne kerüljön — a mennyország eljegyzettje ugyanoly hasztalan próbál földi módon élni, amily tragikusan lehetetlennek tetszik gyarló embernek még földi életében elnyernie a mennyországot. De amiként Wilder többi művében is valamely irracionális lendület vet át bennünket a reménytelenség falán, úgy Brush számára hidat von az akadály fölé Pasziewszky atya örökségül hagyott ezüstkanala. És ez a kanál hídnak bizonyul két *idegen* között is, akik sohasem ismerhették egymást. Mennyei vándorok, akiknek üzenetét kivirágzott zarándokbot helyett ily együgyű evőeszköz közvetíti!

Az ingerültség és türelmetlenség, mely Brush viselkedése miatt úrrá lesz környezetén, rajtunk is erőt vesz: gonoszságunkba sokkal mélyebben ágyazódtunk, hogysem kárörömmel ne szemlélnők botladozásait, gyanútlan baklövéseit. Valósággal fellélegzünk, mint valami égi igazságszolgáltatás láttán, amikor egy időre elveszti hitét, s ágynak dőlve, ugyanoly értelmetlen halált kész halni, amily értelmetlen életet élt. S ha vannak szavak, melyeknek könyörületessége nem holmi érzelmes-gyanús meghatódásból

született, úgy azok, melyekkel Wilder az „idegen" kétségbeesett erőfeszítéseiről szól, amikor újból és újból földi kötelékekkel szeretné súlyosbítani tagjait. Mint hullanak le róla mégis, rendben, ezek az emberi kötelékek: gyermek és család, szerelem és barátság! Gondoljunk arra az igénytelenségében is megrázó jelenetre, midőn a háztetőn a csillagokat szeretné megmutatni a kis Elisabeth-nek — vagy még inkább arra a közhelynek tetsző feleletre, mely a mennyországi magatartás reménytelen csökönyösségét és értetlenségét fedi fel számunkra. „Hát az elv nem fontosabb, mint az ember, aki az elv szerint él?" A mennyország éppoly kevéssé értheti meg a földet, mint a föld a mennyországot! Sőt, a mennyország felesleges teher, fényűző, gyakorlatiatlan bonyodalom a földiek számára!

Éppen ezért valami elégtételt is kell nyújtani ez utóbbiaknak, kárpótlásul türelmükért, mellyel az angyal látogatását fogadták. Ez a kárpótlás: a mű humora és játékossága! Többértelmű humor, többértelmű játékosság! Ha van fájdalmas humor, úgy a Wilderé! George Marvin Brush kalandjain néha nevetni, de gyakrabban csak könnyek közt mosolyogni lehet.

Wilder a humorában bizonyult leginkább költőnek. Műve épp ezért bővelkedik inkább könnyekben, mint lángokban — s ugyanezért hagyja is kissé kielégítetlenül vágyunkat, mely valami csipkebokor égő tövisei közé szeretne a szeretet tűzhalálának drámájába bepillantani.

I.

A tanítás

Morgan művének értelme három nagy regény parabolái közé zárul, párbeszédek és drámák közé, s ezeknek erdejében oly könnyen szemünk elől veszthetjük összefüggéseit, mint valami freskósorozatét, melynek jeleneteit az épület tagoltsága szaggatja kényszerű síkokra és szeletekre. Morgan mondanivalójának gyönyörködtetőn közvetett volta miatt érezhetjük szükségét, hogy megkíséreljük kirajzolni egy-egy motívumának útját, kígyózását, újakkal való egybeszövődését, gazdagodását. Hogy ezt elvégezhessük, helyénvaló lenne nem is annyira a *mű*, mint inkább az *idő*, a jelen kapujába állnunk, s onnét venni szemügyre a felénk közeledőt, vajon az első üres hely illetné-e meg házunkban?

Soha nehezebb feladat a mi jelenünkben, mely nagyon is sürgető tanítások vitahelye! Csak szomjunkat ismerjük, de nem a szomjúság mértékét. Túl könnyen elégülünk ki türelmetlenségünkben, s inkább lemondunk a nehezen megismerhetőről, csakhogy vágyunk mihamarább megpihenhessen. Egyedül születünk, és egyedül halunk meg — de még ezen túl is, amidőn legmakacsabbul próbá-

lunk kitörni e magány köreiből: a szerelemben, mennyire sikerül akár csak *egy* másik emberrel is — közössé válnunk? Üdvözülnünk is csak magunkban lehet, boldogságunkat elnyernünk is csak egyedül. Még örömünkben és boldogságunkban is minduntalan meg kell újulnunk, hogy váratlan ajándékként ismét és ismét visszakaphassuk — hát még szenvedéseinkben, elesettségünkben, hogy kijuthassunk belőlük! Továbbjutni, újjáépülni: a természet „teremtő áramlata" csak az élőt hatja át, s a megújulásra képeset.

Ha valamikor, úgy ma érezzük legégetőbb vágyát a *megújulásnak*, a régi világ helyén új építésének. Forradalom és a régi halála: az újjászületés feltételei, s mily boldogan köszöntjük őket vágyunk végső határain, a történelem ígéretei közt. Mohón fogadjuk el a hitvallásokat, annál mohóbban, minél közelebbi megvalósulást ígérnek — de időnként megdöbbenve fedezzük fel régi, tökéletlen önmagunkat is, önmagunk elégtelenségeit, melyek miatt elveszhet az, amiért küzdünk és áldozunk: a tökéletesnek és halhatatlannak szánt Új Világ.

Meg kell tehát újulnunk önmagunkban is, önnön életünk örvényeiben és önkívületeiben. Hogy megújulhassunk, valóban el kell vesznünk és merülnünk, s meg kell keresnünk a tant, melynek törvénytáblái előtt elsápadnak régi életünk jelszavai, parancsai.

Ilyen tanításnak — bölcs és hősi, nyugodt és életet teremtő, új és ismerősen régi tanításnak ígérkezik a Charles Morgané! Három regény tárja elénk, sorsok példázataiban: s e három mű három lépcső a tanítás teljessége felé, három fokozat, melyek a megismerés, az igazságtól megérintettség boldog állapota felé vezetnek. A tanítás szemünk előtt bontakozik ki a három regényben: alkalmazásának lehetőségeit tárják elénk e könyvek, mint három fa-

sor, ugyanarról a tisztásról nyílók, melyekben három erdei tájra juthatunk.

Első olvasásra elcsüggesztő, bizalmatlanságot keltő könyvek. A hadifogoly angol tiszt s a német grófnő — a hírhedt arisztokrata regényíró s a tündérien szép leány — a népszerű énekesnő és a roussignaci szőlősgazda szerelmi történetei egyrészt túlságosan igénytelenek, másrészt túlontúl bonyolultak és mesterkéltek ahhoz, hogy élet és képzelet lényegesebb mondanivalóit várhassuk tőlük. Csak sokkalta később, amikor már megbarátkoztunk e könyvek különös, „andante" ütemével, nyugodt, angol epikumával, bőbeszédűségével és tisztaságával, csak sokkal később fedezzük fel e művek eszmei telítettségét.

Charles Du Bos, aki a francia irodalomban elsőnek ismerte fel Morgan jelentőségét, nem indokolatlanul tekintette *A forrás*t az *abszolút* regény egyedülálló példájaként. Valóban, Morgan regényei ama művek levegőjét idézik, melyeknek mondanivalója függetlenné válik a kortól, s örökérvényűvé, általánossá növekszik. Az időszerűtlennek és időhöz kötöttnek, a sajátosnak és jelképesnek, a mindennapinak és az öröknek egybekényszerítése, egy héjból kihántása keltheti első olvasásra azokat a káprázatokat és félreértéseket, melyeknek Morgan olvasói egykönnyen áldozatul esnek. Nem elég ugyanis akár *A forrás*, akár a *Láng* hősnőiben csupán Julie-t, vagy Maryt, két szerelmes angol lányt látnunk, hanem ősi jelképekként is kell tekintenünk őket — vagy Évaként, mint René Lalou, ki *A forrás*ban a Paradicsom drámáját, az összülők mondáját pillantja meg. Morgan regényei, minden elemző részletezésük, pszichológiai pontosságuk ellenére mondai jellegűek, s időtlenségükben osztoznak a mítoszok, a Tristan-monda, vagy a *Faust* jelképességében. S mindez olyképpen, hogy *angol* jellegük pillanatra sem halványul, sőt, mintha épp legsajá-

tosabb jellemvonásaik mögül bontakoznék elő a jelképek általánossága.

Morgan és Proust összehasonlítására Du Bos már vállalkozott, mégpedig azon a nyomon, amit Proust regényének címe is megjelöl: az *idő* vonatkozásában. De az összehasonlítóra súlyosabb feladat hárul az „eltűnt idő" keresőjénél, mint Morgannál, kinél idő és időtlenség egybeolvadnak. Proust műve mentes a spirituális vonásoktól — Morgan alakjait misztikus fény járja át, s e fény éppúgy származhatik a platoni ideák köréből, mint a keresztény misztika égboltjáról. Még a homerosi himnuszok lelkiállapota is közelibb rokona Morgannak, mint a „madelaine" illatának varázslatába merült Marcelé. S ha Proust regénye a tündérmesék színességével szivárványozik, úgy Morgan művéből az ősmondák különös légáramlatai úsznak elő, erdők és magányos hegycsúcsok lehelete. Du Bos mégis fenntartja Proust számára az időtlenség rangját, s a spiritualizmus helyett a művészetben látja nála az időbeli örökérvényűség kulcsát — a művészetben s magának az írónak erőfeszítésében, ki a művészet útját választván a spiritualizmusé helyett, múlékony bár, s csak ritka, szerencsés pillanatokban, de eléri azt, hogy noha alakjai ugyancsak mentesek az időtlenségtől (hisz épp az időben s az időnek egy vajmi kevéssé „ágostoni" szemléletéből születtek) mégis sikerül meg-megidéznie az időtlenség nagy ihletét, „hasonlóvá válván Istenhez, az Idő lényegének misztikus megértése által". Proust útja a „tragikusabb", de a művészileg gyümölcsözőbb is.

Morgan elmélete nem új, s Platonnak, Hérakleitosznak vagy az Evangéliumnak egyaránt köze lehet hozzá: egyes tételeit akár Dosztojevszkijnél, akár Gide-nél meg-megtalálhatjuk.

Formailag is Morgan a legklasszikusabb angol re-

gényhagyomány folytatója, utódaként Thackeray-nek és Dickensnek.

Morgan regényeinek programszerű célzata: olyasmire való biztatás, amit leginkább az *újjászületés, megújulás,* új életformára *váltás* szavaival tudnánk megjelölni; lényegileg az élet *„teremtő áramlásának"* felébresztése, kiemelkedés egy szegényes valóságból egy gazdagba, egy ihlettelenből egy ihlettetbe — s a kegyelemtelenségből a kegyelembe, ha e fogalmat most nem *vallásos* értelmében használjuk.

Morgan három regénye egyúttal három lépcsője tanításának, gondolatának. Az első, *A forrás,* talán a leginkább hermetikus és intellektuális jellegű, s későbbi műveiben Morgan el is tér tőle. De a morgani eszme két legfontosabb eleme, melyeknek a második regényben: a *Láng*ban jut különösen érdekes szerep: szerelem és halál, mint az újjászületés ösvényei, már itt is nyomatékot nyernek. Ez a két motívum mindvégig érvényesül Morgan művében, s egész világszemléletének alapja. *A forrás* azonban külön utat is megjelöl, ritkát és nehezen járhatót: a *kontempláció* útját. Ezen halad Lewis Alison, a hadifogoly angol tiszt, s ezen lépett túl önmagán a haldokló Narwitz, Lewis szerelmesének, Julie-nek férje. Újjászületni önmagunkban, túlemelkedni kötelékeinken csak a kontempláció révén lehet, s Morgan e tétele egyaránt rokon a nyugati és a keleti misztika tanaival, aminthogy egyformán merít is belőlük, miáltal bölcsessége két kultúra vizeiben frissül föl, erősödik meg.

A test érzéki vágyával egyenlő erővel él a lélek vágyódása a *sérthetetlenség* után — tanítja Morgan. Hozzáférhetetlennek, sebezhetetlennek lenni, elkülöníteni egy részt magunkban, mely cselekvés közben is szemlélő, szenvedés közben is vértezetten sértetlen marad: a szabadsá-

gáért küzdő ember legfőbb célja. S a lélek képes is erre a szabadságra és sebezhetetlenségre, képes a determinizmus kötelékeinek lerázására, de hogy eljuthasson ehhez az állapothoz — fölény, erő és hatalom állapotához — a kontempláció útját kell végigjárnia. Kempis Tamás vagy Buddha útját? Morgan a mához szól, de nem tagadja, hogy a tegnapból merít: „Kincseket keresünk, melyek valaha forgalomban levő váltópénz voltak, de soká maradtak elásva, s a legtöbb ember elfelejtette őket. A világ úgy elszegényedett, hogy újra szüksége van régi szellemi kincseire." De tévednénk, ha azt hinnők, hogy a morgani kontempláció benső nyugalma és egyensúlya holmi világ iránti közöny csupán, gyáva elhúzódás, elzárkózás. „A legfőbb nyugalmat a nyilvánosságban érjük el!" — s Lewis nem győzi hangsúlyozni, mekkora különbség van a kontemplatív eszménykép, s annak középkori, vagy ellenreformációs kinövései között.

A fiatal angol hadifogoly, aki a hollandiai kastélyban a kontempláció történetét akarja megírni, s közben Julie iránti szerelmében az önkívület egy másik fajtáját ismeri meg — nem kevésbé gyümölcsözőt és felszabadítót —, mégsem juthat el oly messzire, mint Julie férje, a frontról gyógyíthatatlan sebbel hazakerülő Narwitz, ki valóban túlemelkedett az életen, s a legmélyebb víztükörbe: a halálba tekint. Mert az, aki már szembe mert nézni a halál lehetőségével, sőt életének társául fogadta a halált, „első helyet" biztosítván neki, miközben maga alázatosan a „másodikra" húzódott, az túljutott a kontempláció csúcsain is: Lewis a tanítvány alázatosságával figyel a haldokló Narwitzra, földi féltékenységnek, haragnak, vetélkedésnek nincs köztük helye: mindezek a „lélek gyermekkorából" való érzések, s a visszatért férj nem is annyira Julie-t veszi el szeretőjétől, mint inkább Lewist az asszony-

tól — az ő tapasztalata, a halálban fogant tapasztalat nagyobb és gazdagabb a szerelemnél is! De lássuk, mit keres Lewis a kontemplációban, s mit talál meg a halálban a sebesült!

Morgan egyetemesnek látja a kontempláció vágyát: a léleknek ugyanazt jelenti e vágy, mint a testnek a nemiség. „Sebezhetetlenségre" törni sokkal többet jelent, mint halhatatlanság után epekedni: az utóbbiba valami tisztátalan nosztalgia is vegyül, s a megsemmisülés félelme. A kontempláció nyújtotta sebezhetetlenség azonban egyesíti magában az ember béke utáni vágyát, s életörömét is. S a Platon szövege fölé hajoló Lewis rádöbben, hogy a természet végső rendjét kutató Newton s az Egyház ősi szentjei ugyanegy eksztázist kerestek, mely „sebezhetetlen", mivel kívül áll az érzékeken. *De ugyanezt keresi minden ember, habár öntudatlanul:* van, aki a sebességben, mely kizárja az időt, van, aki a művészetben, s végül: a szerelemben, mely „felépíti fellegvárát a nagyváros kellős közepén" vagy akár a puszta érzékiségben, a meztelen test gyönyörében is. „Eljutni valamiképp a létezés olyan állapotába, mely kizár mindent, önmagán kívül: ez minden ember célja!" Mulandó, romlékony, lebegő körülöttem minden, de én, ha csak egy pillanatra is, az istenek nyugalmára, sebezhetetlenségére vágyom! Ki merné megtagadni magában e vágyat, s ki ne akarna osztozni ebben az eredményben?

De, ismételjük, *A forrás* a kevesek, a legkevesebbek útja, s a tartós önkívület, a sebezhetetlenségben való újjászületés keveseknek is adatik meg! Ez a vágy azonban megérdemli, hogy épp olyan becsvággyá váljék, mint a sport, vagy a szerelem, s Morgan az ő kontemplációját nagyon is a modern világra szabja, arra a világra, mely nem ismeri a kinyilatkoztatott igazságban való hitet. „Erődöt építeni az érzéki világban, anélkül, hogy előbb megsemmi-

sítené az érzékeket, a lelket kiépíteni, de nem a test és az értelem megbénításával, hanem az éltető erő kiválasztásával és fegyelmezésével, s az egész embert félelem nélkül és osztatlanul elvezetni ahhoz a békéhez, amely sérthetetlen, és nincs szüksége halhatatlan páncélra!" Lewis úgy érzi, aki el akar ide jutni, az erősebb legyen, mint a keresztény szentek! „Nem szabad elvegyülnie lelkében semmi halandónak. Sőt, meg kell szabadulnia a félelemtől a földi dolgok támadásával szemben, ami a szenteknek ritkán sikerült, s a félelemtől a halhatatlanság elvesztése miatt, ami a szenteknek sohasem sikerült."

Ám Lewis útja, a kontempláció, egyúttal misztikus út, még ha elhisszük is, hogy a misztika „hegyi patak" csupán a kontempláció hegységében. S ha „értékelni" akarjuk az önkívületet, amit Lewis kétségtelenül kivívott magának, talán érdemes lesz Du Bos vállán áthajolnunk, aki a maga útján ugyancsak eljutott az ekstázis küszöbére, s aki a maga igazságát és tapasztalatát veti össze a rokon és mégis idegen tapasztalattal. Íme Lewis, aki részesévé válik a misztikus „vizitációnak", s úgy érzi, egy idegen személyiség öleli körül, nem fényével, hangjával vagy érintésével, hanem oly módon, hogy tulajdon érzékei ez idegen lény érzékeivé válnak, mintha emez nézne az ő szemével, s gondolkodnék az ő agyával. Egyesülni szeretne ezzel a lénnyel, eltűnni benne, de ez nem sikerül, mert misztikus vendége mintegy a háta mögött marad, bizonyos távolságban, s ha kíséri is, nem teszi a magáévá — végül is egyedül találja magát a szakadék szélén. Du Bos ebben a jelenetben látja Lewis kontemplációjának tragikus elégtelenségét a keresztény kontemplációval szemben. Az utóbbi ugyanis Istenhez vezet — az előbbi: maga Isten, önmagában ér véget, nem következik *utána* semmi. Ez az „utána" az önkéntes felajánlás, önátadás gesztusa lenne, a hit ra-

jongó kitárulkozása, a szabad akarat megmozdulása, melyet Isten elvár tőlünk, „mert szereti szabadságunkat, s azt kívánja, hogy szabad emberekként vezessen be bennünket Isten gyermekeinek szabadságába." Lewis nem érzi ennek szükségét, helyesebben: nem is tud róla, hogy elragadtatásának még folytatása lehet, s Du Bos szerint — ezért válik meddővé, ezért nem zárul le kontemplációja.

De vajon ugyanilyen üres kézzel áll-e meg Narwitz is a „mélység peremén"? Lewis és Narwitz úgy viszonylanak egymáshoz, mint kutatás és felismerés, rész és egész, Saul és Szent Pál! A kontempláció szét-szétnyíló és bebezáruló körei helyett micsoda fogság tartja boldog rabjaként a félig ember, félig roncs Narwitzot! Sokrates jut az eszünkbe, a *Phaidon* Sokratesze, de mennyivel szenvedélyesebb változatban, szerelem és vágy mily édes súlyaival terhelten — ő valóban életébe olvasztotta a halált, sóvárgón hozzá hasonult, s alázatosan, odaadón leborult előtte, megmaradván a „második helyen", ahová minden igazi üdvözült és elragadtatott visszahúzódik. A haláltól érintett mindvégig és folyamatosan az „újjászületettség" állapotában él: a *csodálkozást* hozza magával a halálból, a föld és élet színein, jelenetein való csodálkozást, mintha e formákon túl az örök és abszolút ősmintákat látná, az ideák körét, az egyszer már megpillantottat. Morgan nem utal Platonra, de vajmi könnyű itt a görög bölcselő gondolatát felfedeznünk: az élet barlangjába visszakényszerült ember viselkedhetik így: nem szánalmat érez, nem megbocsátást vagy bírálatot, hanem mindezt „eggyé olvasztva": csodálkozást, ami valójában a folyamatos újjászületést is jelenti — csak az új, szüntelen új szemmel néző tud „csodálkozni"! Hisz magára Istenre mennyivel jellemzőbb a mindentudásnál a csodálkozás végtelen ereje! „A tudás helytálló, mint a kőszál a folyóban. De a csodálkozás maga a folyó. Átlag-

embereknél kétségektől zavaros csatorna, költőknél és szenteknél csillámló patak, magában Istenben hatalmas folyam, amely az isteni szellem egész munkáját és hatalmát magával görgeti." Tanítvány és mester párbeszéde egyúttal a morgani tanítás végső következtetésével zárul, sorokkal, melyeket lehetetlen meghatottság nélkül idéznünk:

— „Ezek szerint a kontemplatív ember célja, hogy erősbítse azt a képességét, amellyel csodálkozni tud? — kérdezte Lewis. — Ez volna Isten követése?

— Csalódást érez? — mosolygott Narwitz. — Csalódást érez, mint Naaman, mert semmi nehezet nem követelnek magától? Azt hiszem elég nehéz ez. A lélek megkeményedik, mint az értelem. Az értelem megszilárdul, el akar zárkózni új megismerések elől. A lélek elzárkózik a csodálkozás elől, amely ott él Istenben, a gyermekekben s a nyájas szentekben. Ez a tanítás nem új.

Lewis pedig mondotta:

— Ha meg nem tértek, s olyanok nem lesztek, mint a kisgyermekek, semmiképpen nem mentek be a mennyeknek országába."

A forrás után a *Láng* jelenti Morgan gondolatának új, habár magasabb, de mégis hozzáférhetőbb fokozatát. Nemcsak az író fejlődött tovább: eszméi is. A *Láng* már új ösvény: kontempláció helyett szerelem és költészet ösvénye. S továbbra is: a halálé, mely éppúgy felszabadít, mint a szerelem. Nem véletlenül nyer jelképes szerepet a regényben a Sparkenbroke-sírbolt, mely itt nem a halál, hanem az élet, a megismerés méhe. Mintha Morgan alakjai valóban újjá is születtek volna: a *Láng, A forrás* szereplőinek élete, új, tökéletesebb változatban, s az *Utazás* ismét az előbbi kettőé. Lord Sparkenbroke, a byroni különcségekben gazdag életű regényíró. Lewis Alison magasabbrendű mása. Mary szépségében Julie született újjá, s még George Hardy

alakjában előképét is megtaláljuk *A forrás* Ramsdelljében. Valójában nem is az alakok váltak tökéletesebbekké, hanem a bennük érő probléma és tanítás. A *Mesterdalnokok*ban felcsendülő Tristan-motívum nosztalgikus hatásával jelentkezik a *Láng*ban az előző regény gondolatmenetének egy-egy sora, de maga a mű a tanítás egy új vonatkozásával ismertet meg, s Morgan sehol sem tudta oly ékesszólón és világosan jeleníteni meg gondolatát, mint Mary és Sparkenbroke luccai beszélgetésében, késő éjszaka, a magányos gyertyaláng körül.

— „Látod a szoba ablakait? — kérdi a férfi. — A függönyök félre vannak húzva. Mit látsz?

— Semmit, sötét van odakünn.

— De odakünn van a kert és a várfal, és a várfal és a fák között az egész mennybolt tündöklik. Nincs semmi köztünk és köztük, csak az üveg és az üveg átlátszó. Nos, mondd meg újra, mit látsz?

Mary az ablaktól Piers felé fordult.

— Csak a lámpák és gyertyák visszfényét az üvegen.

— Ők ez a világ. Míg a szemünkbe tűznek, nem láthatunk semmit, ami mögöttük van. Oltsd ki őket, és hirtelen rohan meg az ég minden csillagaival; távolságai elérhetők lesznek. És van rá mód, amíg élünk, ha nem is arra, hogy kioltsuk a gyertyát, *de legalább, hogy eltakarjuk kis időre a szerelemben vagy a költészetben:* minden embernek megvan rá a módja, saját erejéhez és természetéhez mérten; mind e módok tökéletlenek, de ez minden, amit tehetünk, míg be vagyunk zárva a kivilágított szobába. A halálban, úgy hiszem, leomlanak a falak, a fény kialszik . . ."

A férfi számára Mary keze az egyik, mely „eltakarja" a lángot, s a másik: a költészet, mely a legtökéletesebb „csodálkozás", a meg-megújuló ihlet csodálkozása. A tanítás azonban módosul is: a *Láng* nem ismeri már Narwitz

halálon túli ámulatát, s a szabadság, az újjászületés, a halálhoz-eljutás útjaként a *képzeletet* tekinti, az egyik életformából a másikba való „utazást", a képzeletet, mely Morgannál *egyenértékű a ténnyel.* Igen, amit Lewis oly lassan és fáradságosan ér el a kontemplációban, azt a képzelet ereje tüstént és lefegyverezőn nyújtja. A képzelet ekszтázisában egyesülnek Mary és Sparkenbroke minden testi köteléknél szorosabban. Mary képzeletében születik meg a Volto Santóról szóló költemény hiányzó szakasza, s a lány *hallja* Nicodemus fejszéjének csapásait, amint a cédruserdőben ledönti a törzset, melyből Jézus arcmását fogja megfaragni.

II.

A Láng

Vizsgázzanak hát régi olvasmányaink: az olvasó vizsgázik általuk! Régi eszményei, örömei, kedvtelései és igényei vizsgáznak.

A balatonparti kis fürdőhelyen, melynek platánfasorán a nyár eleji reggelen csak néhány horgász tart a part felé, s a tejszínű tótükör fölött sirályok helyett csak egy fekete ölyv kering céltudatos, lankadatlan makacssággal — ezen a csendes és derült nap ígéretével mosolygó reggelen: jólesik a rég olvasott könyv világába alámerülnünk, mintha a dorseti paplak könyvtárszobájának idilljében, vagy Lucca téli kertjei fölött, a bástyák magányában egy-egy jól ismert, rég látott, nosztalgiásan vissza-visszahívó táj fogadna a regény lapjain. Charles Morgan regényének, a *Láng*nak

(Sparkenbroke) valóban vannak lapjai, melyeknek harmóniája és teltsége összecseng az olyan háborítlan órákkal, mint ez a reggeli — ettől az Angliától és Itáliától a mi nádasunk sem idegen —, nem idegenek a dombok, a gyümölcskertek közül mosolygó színes ponyvák, a tóba mélyen benyúló földnyelv nyárfasora, a meder iszapjának szelíd érintése, a tagjainkra kacéran hurkolódó és engedelmesen lebomló hínár, a vizek és fák illatát hozó szél.

Fényükben és egyszerűségükben oly telt és kivételes órák — az élet csalóka fegyvernyugvásai —, a szemlélődés igénytelen derűje: nem az ilyen öblök rejtik-e az igazi életet, nem ez-e a természetes, az eredendően valóságos lét, melyet mi már csak kivételesnek, ajándékszerűnek érzünk?

A negyvenes évek elején voltunk néhányan, akiknek *A forrás* is, a *Láng* is kedvenc olvasmányaink közé tartozott, s írójukat nemesebbnek, magvasabbnak éreztük a mind gyanúsabban népszerű Huxley-nál, vagy éppen Maughamnál, akinek *Színház*át csak annál többre becsültük, minél inkább távolodott tőle, frissebb írásaiban. „Játék" és „révület" esztendei voltak még azok számunkra, a harmincas évek örökségeként. Morgant a teremtő révület egyik tanítómestereként fedeztük föl, s éppen, mivel szemben álltunk korunkkal, kapva kaptunk az elvonatkoztatás, a gőgös túlhaladás, az elrévült hátatfordítás alkalmain. A *Noli turbare circulos meos* fölénye éppoly kívánatosnak tetszett számunkra, mint a szilézíai misztikusok „területenkívülisége" a harmincéves háború idején. Geometria és misztika — vagy költészet és zene: egyazon fölülemelkedés lehetőségeinek tetszettek, s hozzájuk épp emberi méltóságunkat megóvandók, menekültünk.

Morgan „elmélete" olyan révület lehetőségeit nyitotta meg, melynek vágya, igénye mindig is ott élt az igaz költők, az igaz szerelmesek szívében. Átélni az élet teljessé-

gét, újjászületni minden pillanat számára, megszabadulni a „test eleven halálától" — a végtelen és démoni boldogságot birtokolni: csábíthat-e álom, szebb és merészebb, egy gyűlöletes és borzalmas világban, a második világháború égboltja alatt? De elérhető-e mindez, a kor, a közös sors ellenében? Ma már másra tanítanak tapasztalataink — másféle utakon járunk, mint aminőkre másfél évtizede csábított a révület ígérete. Sparkenbroke-tól, a költőtől és szerelmestől ugyancsak messzire távolodtak nemzedékeink — de ebből a távolságból is visszatekintenünk késztet valami nyugtalanság, valamely elintézetlen maradt kérdés, melyre ha nem is az igazi feleletet, de a további keresésre késztetőt ő adhatta.

A vágy a paradicsom után — az élet teljessége után akkor is tovább él bennünk, ha napjaink nem a szemlélődésben, hanem a cselekvésben telnek el. Könnyelműség és önáltatás lenne a lélek természetes és egészséges vágyát azzal nyomnunk el, hogy miszticizmusnak bélyegezzük. Ez a vágy, a boldogság és a teljesség vágya csak részben elégülhet ki a közösségért való munka terein. De az is bizonyos, hogy az élet teljessége elérhetetlen marad abban a gőgös és fájdalmas magányban, melybe Sparkenbroke bezárkózik. A *Láng* két ember egyesülésének, egymásban felolvadásának történetét és folyamatait mondja el; e szerelemben nem jut szerephez a test — ez a Trisztán és ez az Izolda sohasem jut el az ölelésig. És mégis, egyesülésük teljesebb, mint Don Juané és szeretőié.

A *Láng* főszereplőinek élete a képzelet minduntalan, meg-megújuló erőfeszítéseiben, szakadatlan tornáiban telik el. A képzelet náluk az élet felfokozását, eseményeinek, képeinek továbbszínezését, gazdagítását hivatott szolgálni. Mary képzelete követi a mókust a fa lombozatába, vele együtt szökken az ágak közé — s ugyanő képes követni

képzeletében Sparkenbroke gondolatát is, *helyette* lelvén meg a költemény egyik hiányzó, és mégis döntő epizódját, amidőn az erdőben Nicodemus fejszecsapásainak visszhangját hallja. De a képzelet e regény hőseinél elsősorban az élet újrateremtését teszi lehetővé — azt, hogy képzeletben „meghaljanak", majd pedig „újjászületve", friss és váratlan ajándékként fogadják, lássák az életet. Képzeletükben így lelik meg egymást újra és újra: „Azt képzeltem, nincs itt" — mondja Mary, s a férfi tüstént fölfogja e mondat értelmét: „Remélem azért, mert újból meg akart teremteni?" Mire a lány: „Azt akartam, hogy ha lenézek, megint itt találjam." Az ilyen játékoknak Morgan különösen sokatmondó értelmet tulajdonít, s a képzelet révén a jelenlétből távollétet formáltat hőseivel — vagy pedig fordítva, a képzelet erejével a távolból is jelenlevőkké kényszeríti őket.

A regény anyagában mindez némiképp finomkodó, elvont és spekulatív játékként hat — pedig valójában nem vágyunk-e magunk is arra, hogy minden reggelt úgy fogadhassunk, mint életünk első reggelét — nem sóvárgunk-e arra, hogy a megszokottat, a túlontúl ismerőst egyszer csak váratlanul újnak, meglepőnek lássuk? Aki halálos veszélyből szabadult, vagy súlyos betegségből lábolt ki: az újjászületett boldog szemével nézi egy ideig az életet. Ez a boldogság és frisseség később elillan — a megszokás elapasztja az élet „teremtő áramlását". Morgannál ez „áramlás" örök és kimeríthetlen forrása: a képzelet. Ennek segítségével mindig megteremthető az az állapot, melyet közönségesen a halálos veszély, vagy a súlyos betegség hoz létre.

A regény alapját tehát olyan mozzanat képezi, mely a valóságban, a mindennapi életben is jelen van, csak épp nem vált ennek irányító elemévé. Morgan azonban ilyenné

emeli, fölnagyítja, hőseinek legfőbb gondolati tevékenységévé avatja. Egész életüket a képzeletbeli „meghalás-újjászületés" erőfeszítései, gyönyörei töltik be. Sparkenbroke számára a szerelem „nem csupán érzelem, bármilyen mély legyen is, nem csupán szenvedély, nem is a kettő összege" — hanem: „ekstázis — meghalni, hogy újjászülethessék". És még ebben is igaza van Morgannak: a szerelemben nem válik-e soha nem sejtetten újjá, soha nem tapasztaltan csodálatossá a világ?

De a regény épp ennél a momentumnál hirtelen elkanyarodik a valószerűtől, a habár költőien fölfokozott érzésállapottól is, hogy a merőben különlegesnél és sajátosnál, a valószerűtlennél és misztikusnál állapodjék meg. A képzelet immár nem a valóság élesztő, fokozó ihletőjeként, hanem — helyettesítőjeként jelentkezik. Valóság helyett: képzelet — élet helyett: a képzelet misztikus játékai. A képzelet itt már szembefordul az élettel, — Sparkenbroke számára a Maryvel való egyesülés többé nem testben, hanem csak képzeletben lehetséges: „Mennyire együtt voltunk, amikor meghallotta a fejszecsapásokat! Mennyire el voltunk választva, mikor ajkam az ő ajkán a lehetetlen egyesülést erőszakolta!" Végletekig vinni ezt a gondolatot annyit jelent, mint az élet helyett — annak árnyékát választani. *Egy bizonyos* mértékben azonban a képzelet az élet megtermékenyítője lehetne, s a megújulás, az életöröm mindig friss forrása is.

Miért viszi Morgan a végletekbe azt, aminek megmutatásával valóban lényeges dologra, valóban éltető igazságra tudna figyelmeztetni? A téma és az ábrázolásmód sajátos kölcsönhatásából születik meg ez a végletesség — ez az elszakadás a valószerűtől, a hihetőtől és tapasztalhatótól. Maga a téma első olvasásra megmosolyogtatón furcsának és mesterkéltnek hat — amolyan fordított Trisztán

és Izolda-történet: hogyan *nem* lesz egymásé két szerelmes, hogyan menekülnek szerelmük érdekében az egyesüléstől, a beteljesüléstől? Ez a nemlegesség azonban a mű célzatának is jellemzője — nem csupán a cselekményé. Annak kifejezése, hogy a képzelet itt érvényesülő misztikuma immár gúzsba köt, megsemmisít. *Ezt* a szerelmet épp az pusztítaná el, ha a tiszta képzeletiségből a testiségbe lépne át. Mary világosan érzi ezt, s ki is mondja, hogy az ő számára a szerelem a gyermeket jelenti — s ennél a szónál a képzelet egyeduralma egyszeriben rögeszmének minősül. A képzelet tehát a férfi „birtoka" marad: „arra használja, hogy sötétséget teremtsen, amelyből újra kijuthat a fényre".

A *Láng* olvasása közben újból és újból meggyőződhetünk arról, hogy a romantika szemléletének *egy része:* spekuláción alapul. A *Láng* módszere a romantika hagyatékából ered: *kivételes* állapotokat, érzéseket és helyzeteket teremt, s a kivételességet a cselekményben, a jellemrajzban, a nyersanyagban és a formában mindegyre halmozza. Még modelljei is a romantika korszakára utalnak: Sparkenbroke, a botrányos hírű költő, a különc lord, aki remete és világfi egyszemélyben, s a közvéleménnyel, a társadalommal dacolva, de önmagával is örökös békétlenségben, mindvégig kielégítetlenül, nyugtalanul és szilajon keresi a „teljességet", szerelem, költészet és halál újjáteremtő erőit: mindenestől Byronra emlékeztet, s a romantikus életeszmény megtestesítője. Kivételes életek eszménye ez — s a kivételesség elválaszthatlan az ő alakjában az eszményítettségtől.

Hasonlóképp kivételes és eszményített Mary is, a testi szépség varázsával maga körül, egy shakespeare-i tündérjáték hősnőjeként a jellem és a szenvedély tisztaságának, szigorának kivételességében. Az az Anglia, az az Itá-

lia, melyet e regény látnunk enged, ugyancsak a kivételesség fényeiben fürdik: a Sparkenbroke-kastély vagy Derry erdeje — és Lucca, a Palazzo Ascani termei, a bástyák és a templomok: idill és eksztázis színterei, időtlenül, önkényes elvontságban. Ha a szereplők vasúton és autón nem utaznának, s a világháborúról — az elsőről — néhány említés nem esnék, nem tudnók, hogy az elmúlt száz esztendő melyik évtizedében játszódik a cselekmény. A kivételesség bűvköre övezi az egész történetet, s a regény romantikáját legtisztábban, leginkább egyértelműen az olyan hangulatok fejezik ki, mint a Sparkenbroke-miséé, a sírbolttal, a gyümölcsösökön átszűrődő harangszóval, az őszi estben vonuló kis menet lámpásaival, melyeket időnként el-eltakar egy cseresznyefa ága. Vagy az a luccai éjszaka, melynek sötétjében Mary átfut a teraszon, s benyit Sparkenbroke dolgozószobájába: beszélgetésük hátterében ott érezzük az őszi esőt, a kert hervadását, a néma templomokat, s a katedrálisban Ilaria síremlékét, mely „sem a test életével nem volt eleven, sem a test halálával halott".

Az ilyen kivételes életek és helyzetek szomszédságában még a mindennapok is a kivételesség színeibe öltöznek. A romantika Angliája mellé Goldsmith és Richardson Angliája társul, a paplakkal és lakóival, Hardy-ékkal. A kert, a könyvtárszoba, a nyárfák az ablak előtt — a családtagok kapcsolata, az öreg tiszteletes szövegelemzései, filológusi kedvtelései, életbölcsessége — George józansága és tapintata, Helen finomsága és érzékenysége: szerényebb, hétköznapibb kivételesség, de még ezzel is a bűvkörön belül vagyunk, derű és tisztaság, költészet és révület bűvkörén.

Föltehetjük a kérdést: feldolgozhatta volna-e Morgan e kivételes témát — kevésbé kivételes sorsok, alakok, környezetek igénybevételével? Bizonnyal megtehette volna,

hisz a *Voyage*-ban ilyen megoldáshoz folyamodik, s köznapibb embereket választ lordok vagy tündérek helyett. A *Voyage* pedig, amennyivel szegényebb is talán költőiségben, annyival valószerűbb — amennyivel kevésbé romantikus, annyival elérhetőbb érzésállapot ábrázolása. A *Láng* romantikája ugyan lehetővé teszi, hogy Morgan hiperbolikus, sűrítetten költői képet adjon a révület, az önkívület állapotairól, a „meghalás-újjászületés" fokozatairól, de helyenként túlságosan illusztrálóvá, tételessé is válik, s az író gondolatrendszerét egész pőreségében mutatja. A túlságos rendkívüliség itt az életszerűség rovására érvényesül, s a regény legkevésbé élő alakja épp Sparkenbroke lesz. De hisz a művész-alakok ábrázolása mindig is a legnehezebb írói feladatok közé tartozott, s Adrian Leverkühnnek kevés párjára bukkanhatunk a világirodalomban.

A romantika kivételessége végül is Sparkenbroke jellemének rajzát, alakjának valóságát, hitelességét befolyásolja. Sparkenbroke művész-mivolta inkább külsőségekben mutatkozik meg, démonisága erősen kiagyalt, képzelet-kultusza önkényes, rendkívülisége pedig merő sablon. A romantika művész-eszménye, kissé avatagon, túlságos általánosságában, sablon-mivoltában, spekulatív elvontságában: íme Sparkenbroke. Sokat emlegetett igazság, hogy a romantika lehet a valóság eszményesítése, regényesítése — és lehet egy tétel, egy elmélet spekulatív illusztrálása is. Sparkenbroke az utóbbi.

A *Láng* lényegileg: *idea-regény* — eszmék, eszmények regénye, vagyis nem csupán *ábrázolás*, de — *példázat* is. Egy eszme s egy eszmény kialakulásának, érvényének példázata. A cselekmény s a jellemek mögött az író elmélete rejtezik — a regény anyagának kiválasztásában, felépítésében a bemutatandó eszme az irányadó. Az idea-regénynek szükségképp együttjárója az eszményesítés, vagyis az esz-

mény-típusok és eszmény-helyzetek létrehozása. Ezért is találja meg egykönnyen az utat a romantikához, melynek legkedveltebb módszerei közé tartozik az eszményesítés. Az idea-regény azonban csak fél lábbal áll a romantikában: emennek túlságos festőisége, végletes cselekménye, pazarló koloritja és szertelen egzotikuma mégiscsak idegen marad tőle. Az eszmény-típusok és eszmény-helyzetek ugyanakkor az idea-regénynek bizonyos elvont, csaknem geometriai tisztaságot is kölcsönöznek, sajátos emelkedettséget és érintetlenséget, mintha színtereit a paltoni barlang árnyai népesítenék be.

A *Láng*ban úgyszólván kizárólag csak eszmény-típusok szerepelnek: az angol élet idilljének eszmény-típusai. Ez az idill a Sparkenbroke-kastélyt és a paplakot foglalja magában — lakóik, s köztük még Sparkenbroke inasa, Bisset is, az angol erkölcsi és életbölcseleti eszmények megtestesítői. Dickens, Byron és Shakespeare Angliájának gyermekei ezek a szereplők — „eszményi" mivoltukban tulajdonképp *nemzetiek* is, anélkül, hogy ez utóbbi vonásuk hivalkodó módon jutna érvényre. Eszménytípus az öreg tiszteletes, a klasszikus angol és az antik kultúra letéteményese, Sparkenbroke mestere a költészetben és a stílus műhelyi, technikai ismereteiben. Az a finom és érzékeny életbölcsesség, melyet ő kialakított, s melynek kisugárzása egész környezetét sajátos harmóniával tölti be: az angol humanizmus foglalata is, tudományból és élettapasztalatból, gondolatból és érzésből leszűrt szemlélet.

Ezek az eszmény-típusok olyan erkölcsi elvet képviselnek, melynek az egymást megbecsülés, a kötelességek felelős vállalása, a tapintat és egy bizonyos nemes konvenció a lényege. Ez az erkölcs szigorúan megszabott életformákban, és az emberi kapcsolatok egynémely hagyományos, csaknem szertartásos kötelmében is kifejeződik. Ez az er-

kölcs: életstílust is jelent, melyet igénytelenül naivnak és túléretten bonyolultnak érezhetünk egyaránt. George Hardy, a vidéki orvos, Mary férje, ennek az erkölcsnek és életstílusnak eszmény-típusa. Gyakorlati józansága és érzelmi beleélő képessége — igénytelen egyszerűsége és finom tapintata — belátása és konzervatív hagyományérzéke: mindez egy eszményi Angliát is jelent. Hiányzik belőle mindenfajta túlzás és szélsőség, hóbort és önzés — ehelyett mélység és nyugalom van benne, igen, a hűség, az odaadás, a tisztaság nyugalma. Életében semmi szerepe a képzeletnek — és mégis, legalább annyira megérti Maryt, mint Sparkenbroke. Jellemét talán a regény zárómondata fejezi ki legjobban: „George az az ember volt, aki mindig tudta, mikor tartsa a száját". Ebben a gondolatban a fegyelem, az okosság — mi több: a bölcsesség olyan hagyományai és tanulságai összegeződnek, melyeknek eredete George létén, mivoltán túl, egy nép történelmének és kultúrájának mélyeibe nyúl vissza.

Mindannak, amit Angliából a paplak, valamint lakói jelentenek: Mary a legmagasabbrendű kifejezője. A paplak — melyet e regényben jelképnek is, hagyománynak is érzünk — Mary igazi környezetének, egyénisége legméltóbb keretének bizonyul, még mielőtt George-hoz férjhez menne. Mary, a tündérjátékok Angliájának szülötte, szépségének zsenialitásán túl, a képzelet és megértés ugyanoly zsenijének bizonyul, mint Sparkenbroke. A hirtelen, a hiánytalanul világos fölismerés, a legmélyebb azonosulás művésze ő — az álom, a boldogság nagylelkű teremtője és ihletője — a legtisztább szenvedélyre való képesség letéteményese, s mindez: a legszerényebb természetességgel, a legöntudatlanabb egyszerűséggel párosultan. Egyéniségének kettőssége abból származik, hogy a szenvedély feltétlen odaadása, önzetlensége és következetessége éppúgy beletartozik jel-

lemének képébe, mint az erkölcsi normákhoz, a hagyományos törvényekhez és a legmagasabbrendű konvenciókhoz való hűség és ragaszkodás. Helye épp ezért ugyanúgy lehet Sparkenbroke oldalán, mint George-én is. Az előbbihez a szenvedély, az utóbbihoz az erkölcs, az életstílus, valamint a legbensőbb lelki rokonság kötelékei fűzik. Kiváltságos volta azonban megóvja a házasságtörési drámák mindenfajta banalitásától: esküje, ígérete George-hoz köti — és valójában sohasem szakad el tőle.

Ezekhez az eszmény-típusokhoz képest kétségtelenül szegényebb, igénytelenebb Sparkenbroke alakja — igen, igénytelen, még fölfokozott különlegességében, spekulatív módon megteremtett démoniságában is. Bizonyára azért, mivel az ő típusa az életmód és a hagyomány sokkalta vékonyabb rétegén alapszik, mint a paplak lakóié. Inkább újraköltés, mint megköltés. A Byron-típus újraköltése — nem pedig eszmény-típus, mint Mary és George. Sablon és citátum — és ugyanakkor izzadságos munkával létrehozott példázat is, az író elméletének példázata. De éppen mivel az író a hős kivételes voltának fölfokozásával, megtetézésével kívánt a maga tanának nyomatékot adni — vagyis a romantika eljárásához nyúlt, a valószerűség megteremtése helyett: Sparkenbroke-kal nem tudott hathatósan érvelni, bizonyító erővel föllépni tanai mellett. Így azután Sparkenbroke középponti szerepe az egész regénynek kárára válik, s nem utolsósorban őmiatta érezzük mesterkéltnek, sok helyütt kényszeredettnek és félszegnek nem egy fejezetét. Mindazt, amit Morgan hirdetni próbál: nem kibontottságában, kifejtettségében — hanem csak kezdeteiben, kiindulásában érezzük igaznak és helyesnek.

Ami jót és nemeset ez a regény nyújt: azt csak mellékesen, járulékosan nyújtja. Nem a középponti kérdés, nem a fő regényalak a meggyőző, a megkapó, hanem a regény

perifériája: George és a tiszteletes — és Maryből is inkább az, ami őhozzájuk, nem pedig Sparkenbroke-hoz fűzi.

De talán az idillek, az eszmény-típusok s egy-egy tökéletes telítettségű hangulat, kép, táj és környezet létrehozásához arra az eszmére volt épp szükség, melynek nem sikerült egy regényhősben testet öltenie — s mely maga is eltúlzottan, misztikussá bonyolódottan nyert csak a regényben megfogalmazást. Az eszme velejének igazsága és valósága azonban mégis megmentett valamit ebből a műből, melyet felemásnak érzünk ugyan, de ebben a mivoltában meghatónak is, mint olyan ember igyekezetét, aki egy csodálatos álmot csak csüggesztő hézagosságokkal és felesleges toldásokkal tud nekünk elmondani.

JEGYZET SOMMERSET MAUGHAMRÓL

Maugham legújabb könyvét olvastam el nemrégiben, a *Razor's Edge*-et, s ha mai mondanivalómat ebből az ürügyből szeretném kihántani, éppen nem azért teszem, mintha e mű akár alkotójának, akár az újabb angol irodalomnak valami különösebb remekléseként jelennék meg előttünk. Néhány színesen és okosan megrajzolt női arckép, egy Proust óta nagyon is ismerős dandy-figura, akinek legnagyobb vonzóereje szemünkben mégiscsak az, hogy a francia századvég sznobsága egy amerikai temperamentum naivságával és erőszakosságával egyesül benne — íme, ezek az új Maugham-regény legmaradandóbb ajándékai. Mégis, e könyv nem annyira erényeivel, mint inkább fogyatkozásaival válik tanulságossá: hőse, egy amerikai fiatalember, olyasfajta szentség részesévé válik, melynek igazi környezete az európai középkor, vagy az ázsiai buddhizmus lehetne csupán! Merész és paradox ötlet a kontemplatív élet vágyát épp amerikai szívben ültetni el — s ha e fiatalember alakja a regény figurái közül talán a legkevésbé is meggyőző, az írói igény és jószándék, mely megalkotta,

többet árul el öntudatlanul, mint tudatosan! Maugham, a legjobb másodrendű írók tanulékony és hűséges becsvágyával, szívesen népszerűsíti azokat az eszméket, melyeket a merészebbek, a saját útjaikon járók már szentesítettek, igazoltak számára! Ebben az esetben épp a misztikának azt a fajtáját, mely évszázadok, Shakespeare és Donne századai óta éppen nem idegen az angol irodalomtól, s melynek a franciánál sokkalta makacsabb angol józanság oly szemérmesen próbál a viktoriánus irodalom kezdetétől fogva ellenszegülni! Aligha van jellemvonás az angol irodalomban, melynek az angol ízlés tudatosabban próbálna ellentmondani, mint a misztikának. Azt hiszem, ezt az ellenkezést még Maugham ízléses népszerűsítése sem törheti le, s még kevésbé törhették le azok a nehezen megközelíthető írók — akik legújabban engedtek az angol lélek misztikus-kontemplatív sugallatainak: Powys, Morgan, Graham Greene!

Nem véletlen, hogy Charles Morgan — és nyomában a törekvő Maugham is, legfontosabb érveiket a középkori keresztény misztikából és a buddhista aszkézisből merítették. De nem véletlen az sem, hogy Graham Greene a kegyelem misztikus drámájának színteréül a legtárgyilagosabb, legkegyetlenebb realitás területét választotta! Amit az egyik a neoplatonizmusnak tett engedményekkel ért el, azt a másik egy dosztojevszkiji emberpokol szűk falai közt valósította meg. És szerintem különös jelentősége van annak, hogy a francia ízlés inkább az előbbire fülelt föl — talán még az angolnál is élesebben és elfogulatlanabbul, ahogyan azt Du Bos gyönyörű *Fountain*-tanulmánya tanúsítja.

Nem akarok felesleges részletességgel szólni az új angol irodalom kontemplatív elemeiről, mégis, Charles Morgan, aki a kontemplatív életformát oly költői és meggyőző módon ábrázolta, épp arról tett vallomást, amiről az angol

irodalom eddig szégyenlősen próbált hallgatni. És azt is el kell ismernünk, hogy az angol irodalom féktelenebbül vetette át magát a realitásból az irrealitásba, mint Európa bármelyik irodalma! Ami a francia szürrealistáknál játék volt és tündéri fenegyerekeskedés, az Angliában egy új vallásalapítás, sőt, egy új pogányság igényével jelentkezett. Gondoljunk csak Lawrence-re — s arra az igyekezetre, mellyel a lawrence-i pogányságtól olyannyira idegen Huxley a kortársak röptét legalább egyetértőn szemlélni törekedett!

S talán, hogy a Proustnál megkezdett párhuzamot folytassuk, az új francia irodalom legdivatosabb iránya, az egzisztencializmus, ennek az elvnek épp ellenkezőjét vallja. A morgani kontempláció Sartre-nál abszurd reménykedésnek bizonyul, abszurd erőfeszítésnek az emberi lét falai ellen. S ebben az ellentmondásban az a különös, hogy maga Morgan afféle öntudatlan egzisztencialistának bizonyul, természetesen e szó kierkegaardi értelmében — annak a filozófiának tanítása szerint, mely a világ abszurditásából épp a misztika segítségével próbál kiemelkedni. Szerelem, költészet és halál, mint az élet teljességének egyedüli lehetőségei, Morgannál megannyi határhelyzetként jelennek meg, habár nem valószínű, hogy Jaspers tanítása ébresztette volna erre — sokkalta inkább az a rokonság, mely az új angol spiritualizmust a franciánál misztikusabb német egzisztencializmushoz fűzi.

SZOLGÁLAT

ROGER MARTIN DU GARD: *LES THIBAULT*

Roger Martin du Gard-t elérte a sors, mely a régi eszközökkel újat mondó írókat üldözi: művét állítólagos elődeivel kapcsolatban kezdik emlegetni, bár e nevek félrevezetők, és az író szándékait elhomályosítják. Nagyarányúra szabott regénye tíz köteten keresztül az egyik főhős, Jacques fejlődését vázolja elénk, kamaszéveitől tragikus haláláig, de e terjedelmes, robusztus szerkezet mégsem méreteivel hat meg minket, nem is alakjainak nyüzsgésével, tájképének távlatával — a regény egyre gazdagodó lehetőségei és csábításai, szaporodó figurái, elburjánzó tenyészete mögött az író szigorú gondját érezzük, mellyel mind szűkebbre, mind tömörebbre, mind kevesebb színűre igyekszik fogni mindezt. A fontosat, lényegeset keresi, és a dagadó arányok, a nagy regénysorozatok panoptikuma helyett önkínzó szerénységgel kutatja a legridegebb, legpuritánabb megoldást.

A francia irodalom nem egy regénysorozatot ismer már, és Roger Martin du Gard nevét is mind gyakrabban Balzackal, Zolával együtt emlegetik, de oktalanul, mert az

ő társadalmi körképeiknek vajmi kevés a közük a *Les Thibault*-hoz, melytől épp az anyag mohó halmozása, sokrétű parádéja esik legmesszebb. A kortársak közül ott van Jules Romains, e valóban balzaci szándékú író — ki mesterétől inkább étvágyat, mintsem gyomrot örökölt — és kinek sokat markoló, tömegeket, osztályokat bemutató módszeréhez a ciklikus regény nemegyszer elégtelennek bizonyul.

Martin du Gard-t úgy szokás emlegetni, mint magányos, formai és műfaji divatokkal tudatosan dacoló írót. Konzervatívnak nevezhetnők teljes joggal, ha a stílus hiánytalanul és ékesszólón tárná fel az egyéniség titkát. Az olvasó csodálkozva tapasztalja, hogy ez az író nem hasonlít se Proustra, sem Giraudoux-ra, nem vesz tudomást sem az angolokról, sem az amerikaiakról; úgy írja regényét, oly eszközöket használ, mint XVII—XVIII. századi elődei, olyan lélektani ürügyeket ragad meg, mint Mme de Lafayette, avagy Marivaux — tudatosan, csökönyösen a hagyományhoz, a régóta meglevőhöz ragaszkodik. Proust után aggódva kérdezhettük, vajon van-e még kiútja a regénynek, viszi-e valaki még tovább e próbálkozást, e kalandot, mely látszólag kijátszotta a határok, a végső lehetőségek csábítását és gyönyörét. Néha úgy látszik, hogy a régi formák kétségbeesett bontása, a modor, az önfeledt játék az egyedüli lehetőség mai regényíró számára, kinek mind keskenyebb ösvényekre kell térnie, mert az előtte járók talán minden lehetőséget kimerítettek, minden földet letaroltak már.

Ilyen aggodalmak és bizonytalanságok között lehet, hogy megnyugvást, lehet, hogy önáltatást jelent Roger Martin du Gard műve, mely érzéketlen marad minden újítás, minden merész kísérlet iránt, és akár bölcsességből, akár önmegtagadásból egy konvencionális regényformához ragaszkodik. Csak később ébredünk rá, mennyi merész-

ség rejlik e lemondásban, mely megmenekül a rafinált egyszerűség, a bonyolult simaság csapdáitól, hová a mester és példakép: Gide is gyakran beleesik.

A francia irodalom legmerészebb úttörői is közelebb állanak az elődökhöz, a hagyományhoz, mint egyebütt a legpéldásabb konzervatívok. E hagyomány egyik fontos hordozója a lélekelemző regény, melynek módszere annyira fedi a francia szellem igényeit, hogy Martin du Gard hűségén nem lehet meglepődnünk. Ezt az érzés- és gondolkozás-formává lett módszert Proust éppen csak új területre viszi, Giraudoux pedig igyekszik feloldani racionális merevségéből, de úgy, hogy legféktelenebb lapjain is igényt tart rá — Roger Martin du Gard pedig mintha e lélekelemző regényforma egyszerű, minden lényegtelentől megtisztított hangját akarná megszólaltatni.

Ha Martin du Gard valami tiszta, kemény, sallangtalan elbeszélő formát keres, törekvésében nem áll egyedül, sőt nem is kezdeményező. A tiszta regény megteremtésén már Gide fáradozik, hisz a *Les faux monnayeurs* levegőjében, figuráiban, de főleg minden lényegtelent, minden kísértést elhárító klasszicizmusában a *Les Thibault* első részeinek csíráit hordozza magában. Csaknem szimbólum az, hogy Gide ezt a regényt — első regényét, ahogy ő nevezi — Roger Martin du Gard-nak ajánlotta. Ne filológiai egyezésekre, fordulatok és események párhuzamára gondoljunk most, hanem arra, hogy a *Les Thibault* szilárdsága, műfaji teljessége, de főként klasszicitása, módszere Gide „tiszta regényét" igyekszik megvalósítani. Mi több, Martin du Gard-t nagyobb szerencse kíséri, mint mesterét, mert míg Gide valami egyaránt bámulatos és lehangoló regény-geometriát teremt, addig Martin du Gard önmarcangolások és hősi gesztusok, líraiság és tételes politika egyvelegéből végül mégis felkapaszkodik oda, ahol a regény szilárdsága fáj-

dalmon és szenvedélyen épül, emberiességnek és geometriának pascali összebékítésében. Ami főként az utolsó kötetnek, *1914 nyarának* erénye, mely a francia szellem örökké vívódó, janzenista arcát fordítja felénk.

A *Les Thibault* több mint családregény, magának a francia polgári osztálynak regénye. A tételes szándékot az író elég hamar elárulja, és talán itt tér el először Gide elméletétől, mely az ábrázolás öncélú tisztaságát követeli. A társadalmi tendencia mindvégig a lélektan területén valósul meg, sohasem válik szociológiává, prófétai szózattá. A család ősi, mitikus egysége, melyet az apa alakja jelképez, két fiában, Antoine-ban és Jacques-ban bomlik fel. E bomlás nem csupán egy sejt, hanem az egész osztály bomlására világot vet. Jacques, a fiatalabbik, nyugtalanabb testvér elszökik hazulról, mert levelezését, melyet barátjával, Daniellel folytat, nevelői félreértették. Az első kötet *Le cahier gris (Szürke füzet)* e szökés történetét mondja el. A család itt ősi vad hármasság, apa és két fia szembenállásában, viaskodásában — düh és átok telíti a levegőt. A főszereplők nagyon is közös családi vonásokban találkoznak: kitöréseikben, vadságukban, féktelen haragjukban egyek, és a vér-hús szerinti összetartozásról a regény legpatétikusabb lapjain tesznek tanúságot.

Jacques az örök pubertás válságai közt vergődik, de elkeseredett küzdelmei, melyeket a rendből, az ernyesztő kötelékekből való szabadulásért vív, egy emberfeletti erkölcs és vallás megszállottjának mutatják. Áldozata, önsanyargató lemondása, aszketikus hősiessége, menekülő vadócsága megannyi foka a tisztulásnak, melyen kínlódva, szenvedve jut át, hogy élete utolsó, forradalmár korszakában valami szigorú és boldog erkölcsi önkívület birtokosa lehessen. Élete szökések és menekülések sorozata — de mennyire más menekülés az övé, mint Gide élvező, kísér-

letező hőseié, kik a menekülésben az öröm újabb formáit, a mámor újabb forrásait keresik. Jacques kitépi magát a szülői, testvéri, szerelmi kapcsokból, elhagyja otthonát, gazdagságát, az elébe táruló jövőt, melyet École Normalebeli tagsága biztosít, de tetteiben nem a tékozló fiú parabolája valósul meg! E menekülő örökös kétségek közt hányódik, és még szocialista forradalmár korában sem tudja elfogadni fenntartás nélkül a párt harcos erkölcsét. Elvtársai a dilettáns polgár-ivadékot látják ezért benne. Egyforma düh és elkeseredés tüzeli apja és a benne meggyűlölt társadalom ellen — de mégis visszariad az erőszaktól, elborzad a gondolatra, hogy ez új rendet emberek élete árán lehessen csak megvalósítani.

Nincs a francia irodalomban még egy regényalak, kiben az erkölcs oly égető, oly forró követeléssel lépne elő, kit a lelkiismeret oly éles, oly kérlelhetetlen határok közé szorítana, mint Jacques-ot; az a tűz és szenvedély, mellyel a végső, könyörtelen erkölcs állapota felé tör, kegyetlennek, embertelennek mutatja őt hozzátartozói szemében. Ezért nem bír teljesen feloldódni bátyjával, Antoine-nal szemben, ezért nem tudja hiánytalanul átadni magát élete legnagyobb szerelmének, Jennynek, kit elhagy, alighogy megtalál. A magára vállalt feladat mellett nem fontos a szerelem és az öröm, szinte szökik Párizsból, csaknem boldog könnyelműséggel feledi a lányt, hogy mámoros önkívületben végrehajthassa önfeláldozó tettét a béke érdekében.

A regény portréja vad, megszállott Jacques-ot mutat, első pillanatra csúfnak tetsző arcot, melyet szeplők borítanak, sörteszerű, vöröses hajzatot és erős, mohó állkapcsot, de mindezen örökös lobogás fut át, dacos makacsság és szánakozó jóság váltakozásában. A regény távlatában ez az arc szüntelenül változik, újjá, egyenletesebbé formálódik,

míg a görcsök, szegletek elsimulnak, és a végső, nagy tett megszállottja férfias derűben, nyugalomban sugárzik.

Jacques forradalmár voltát akkor értjük meg igazán, ha társaival hasonlítjuk össze, a genfi szocialistákkal, kiknek körében hányódásai, kóborlásai után nyugalmat talál. Az a néhány portré, mit az író itt megrajzol, csak arra jó, hogy kiemelje Jacques aggályoskodását, tépelődéseit. A harcos forradalmárokkal és álmodozó társadalombölcselőkkel szemben őt szenvedő és önmarcangoló humanizmus hatja át: az ember megváltásáért, megmentéséért küzd, e megváltásért boldogan dobja oda saját életét. Ám sokkal inkább francia regényhős ő, semhogy egy eszméből rögeszmét tudna formálni — nincs olyan dogma, melyet fenntartás nélkül fogadna el, és tüstént felmerül éles, bíráló elméjében a kételkedés: vajon megváltható-e az ember egyáltalán? Vajon méltó a megváltásra? E merőben janzenista kétség azonban csak arra készteti, hogy minél szomjasabban keresse a cselekvés mámorát, és áldozatát önkívületi állapotban, süketen, szenvedélytől vacogón hajtja végre. Mikor belátja, hogy a világháborút nem lehet megakadályozni, repülőgépen száll az elszászi front fölé, hogy békekiáltványt dobjon a két hadseregre. De lezuhan, és halálát épp azoktól nyeri, kiknek el akarta hozni a békét.

Martin du Gard-t oly kevéssé bántja az elhasznált helyzetektől, a könnyen adódó pátosztól való félelem, hogy Jacques-ot gyakran egy színpadinak tetsző tragikum mezébe öltözteti. Alakja el-eltűnik a regény folyamán, az egyik kötetben, második, svájci szökése alatt, mit sem tudunk róla. Antoine „helyettesíti" őt, e tettvágyban, akaratban vele annyira rokon, de csaknem ellentétes sorsú testvér, ki öccsét alig érti meg. Antoine karriert fut be, keresett, jóhírű orvos, nincsenek kétségei, mint Jacques-nak, habozás nélkül fogad el mindent az élettől, sikert, szerel-

met, érvényesülést. A francia irodalom mindig bőségesen teremtett tudatos, tetteiket, vágyaikat hidegen mérlegelő férfiakat és nőket. Hiszen a féktelen Jacques is csak ritkán találja meg az önkívület fenntartás nélküli biztonságát, ritkán tudja levetkezni értelmének mérlegelő, ellenőrző hajlamát.

Antoine azonban óvatosságban és józanságban felülmúlja testvérét: annyira ura érzéseinek, hogy nem is tud érezni már. Kalandokban gazdag élete az igazi szerelmet nem ismeri; a gyönyörűségre éppoly számítón, hidegen tart igényt, mint a sikerre, a nyereségre. Nem tud lemondani, fejét nem veszti el sohasem. A sikertől sem részegedik meg, óvatos ügyességgel mérlegeli a kilátásokat; de a fej tisztaságának, a frisseségnek, az erőnek is megvan a maga tiszta, éles boldogsága. A mű negyedik része, a *Consultation* Antoine egy napját meséli el, útjait, melyek betegekhez, ismerősökhöz visznek. Cselekvés, rendelkezés közben látjuk, ruganyosan, magabiztosan. Hősiessége, mellyel egy operációt lefolytat, ellentéte Jacques magába vonuló, önmagán rágódó heroizmusának. Emez az idegbetegséghez közeli állapot, Antione-é azonban tetszetős, hódító, szép. Rachel-t, a különös, titokzatos nőt, rögtönzött operációs asztal felett hódítja meg erejének, férfiasságának sugárzásával, a cselekvés, a győzelem igézetével, mely minden mozdulatában kíséri. Sikeresen, fölényesen végrehajtani valamit, és a tett lázát megtoldani egy egzotikus szerelem ízével: ez jellemzi Antione-t. A regény legszebb részei közé tartoznak azok, melyek Rachel és a fiatal orvos szerelmét mesélik el. Ez az epizód fájó rejtelmében, távoli, nyugtalanító hívásaival oly színben mutatja ezt az egészséges, harcos férfit, amilyenben nem volt és nem is lesz alkalmunk látni. Az afrikai film, melyet egy moziban véletlenül megtekintenek, és amely a nő múltját idézi, de el is

szólítja Antoine mellől, a búcsú a hajnali sötétben, mikor Antoine a parti világítótorony mellől kíséri a távozó hajót, és az egymást örökre elhagyó szerelmesek a tenger fényeivel intenek búcsút egymásnak — ezek az érzelmes, lírai lapok árulkodnak legvilágosabban Martin du Gard művészetére, e fanyar, kemény epikára, mely a legszenvedélyesebb színjátékot igyekszik a leghidegebb formával párosítani.

Antoine ítéletét azonban épp egészsége, sikerei, biztonsága hordják magukban. A jó és a rossz határait nem látják már szemei. Értetlenül áll Jacques lelkiismereti válságai, félelmei, aggodalmai mellett — nem cinikusan, de vakon. Talán a háború, melynek valóságában az utolsó percig nem mert hinni, a nyugalmát, rendjét felborító vihar megmentik még lelkét.

A regény szereplői közül zárkózott szépségében emelkedik ki Jenny alakja, kit Jacques női hasonmásának tekinthetünk. Szerelmét, mely a megátkozott Jacques-hoz fűzi, hiába titkolja önmaga előtt, hiába harcol ereje fogytáig a fiú ellen. Valóságos corneille-i hősnő lesz tudatos, önelemző ellenállásában, mely csak odaadását, elomlását teszi még szenvedélyesebbé, reménytelenebbé. Szerelmének rajzában Martin du Gard a szó XVII. századi értelmében mert lélekelemző lenni, és a kép, melyet erről az elfojtott, elő-előtörő szerelemről rajzolt, hol a test csak mellékes, távoli kísérője a lélek fogvacogó lázának, a francia irodalom legnagyobb szerelmi drámáinak párja.

Sok lazaság, sok karikatúrába hajló, félszegen burleszk alak zavar a regényben — így többek közt Gregory lelkészé —, és nemegyszer sajnáljuk, hogy az író hűtlen lesz személytelen módszeréhez. De ezekért az egyenetlenségekért kárpótol sok halhatatlan figura, örök arc, így Jenny családjának, a de Fontanineknek portréi: az anya angyali, misztikus alakja, az apa, a könnyelmű vívőr, ki még rom-

lottságában is hódító, és főként Daniel, Jacques barátja, a *Szürke füzet* hőse, kiben művészet és nagyvilágiság, érzékenység és bájoló könnyedség, szépség egyesül efeboszi harmóniában.

Sorsok és életek bemutatása, boncolása még nem elégíti ki az írót. Az egész regényen keresztül egy tézis kibontakozását várjuk, ami az utolsó kötetben, *1914 nyará*ban meg is valósul. Amennyire racionális, vitázó és módszeres ez a rész, annyira érezzük is, hogy tétele nem politikai, hanem elsősorban erkölcsi természetű. Ez a hatalmas regényrészlet, mely a háború kitörését megelőző hetek eseményeit írja le napló- és adatszerű, csökönyös pontossággal: vádirat a békebeli Európa minden pártja, minden kormánya ellen. Éppoly szigorúan bírálja az Internacionálé szerepét, mint a cárét, Poincaréét, vagy Vilmos császárét. Nem pacifista eszméket prédikál, hanem humanista felháborodással, dühvel fordul a gyilkolás ellen.

De milyen hideg és szenvtelen tud maradni legsúlyosabb vádjaiban is! A regény csupa raisonneur közt játszódik le, érvek és ellenérvek antitézisében, mint egy óriási, dramatizált ügyészi vádbeszéd, mely nem mentes a kiszámított szónoki fogásoktól sem, de amelyben a demonstráló logika és a mindinkább győzedelmes epikai feszültség tartják szenvedélyes egyensúlyban egymást. A regényciklus és a békéért vívott küzdelem végső értelme az a reménytelen áldozat, melyet Jacques hoz, és mely osztályának sorsát is jelképezi — a magányos hősiesség és akár értelmetlen, kilátástalan cselekvés az egyedüli út, mely még számunkra nyitva áll.

LÉGY HŰ ÖNMAGADHOZ

(Eric Knight)

Hamlet-idézet a mottója ennek a regénynek: *This above all: to thine own self be true* ... — s hőse is a modern Anglia Hamletje némiképp. Egy nemzet létén-nemlétén töpreng, 1940 nyarán, Dunquerque után, töprengésekre bizonnyal a legalkalmasabb időpontban. Az ilyesfajta könyveket, melyek időszerűségükkel s izgalmasságukkal különösen nagy sikerre számíthatnak, a szokottnál is óvatosabban és gyanakvóbban vesszük kézbe. A bést-sellerben már nemegyszer bukkantunk igazi irodalmi remekműre, de ellenkezőjére is — egy olyan könyvben pedig, melynek története Dunquerque és a londoni légitámadások közötti időben játszódik le, már eleve riportregényt, igényesebb haditudósítást kell sejtenünk.

A *This Above All* egyesíti is ezeket a mozzanatokat, de nem épp miattuk szenved csorbát irodalmiságában. Ez a regény vitairat és eposz: a védekező Anglia hőskölteménye. Érdekessé, fontossá, „dokumentszerűvé" azonban azzal válik, hogy nem csupán a kifelé, de még inkább a befelé védekező Anglia regénye is. Szemmelláthatóan nem irodalmi

szándék hozta létre, s célja nem is az ábrázolás, hanem a tisztázás, olyan kérdések tisztázása, melyek a Csatorna túlsó partján készülődő invázió s a francia összeomlás miatt váltak égetőkké. Különös, de az angol szellemre jellemző, hogy erre a tisztázásra az irodalom eszközei voltak a legalkalmasabbak. Mi sem természetesebb, mint hogy az ilyen könyv keveset nyújthat a *Háború és Béke* személytelen panorámájából, s inkább egy világnézeti vitaest módszereivel él — e vitaestre azonban a politikai pártok nem nyertek bebocsátást. A tisztázás minden angol ember magánügye — érezzük a regényből —, s így érthető, hogy e mű megalkotását nem csupán az ihlet sürgette, de sokkalta inkább az igazság!

Mik hát azok a kérdések, melyeket Angliának tisztáznia kell, mielőtt felkészül a háború folytatására? A regény valamennyi szereplője: raisonneur — mindegyik valami tételt, hitvallást testesít meg, s a meggyőződések, kételyek harcát a szenvedélyeké, a vágyaké éppoly távolian és mellékesen kíséri, mint ahogyan mozzanatszerű, s a tételességet szolgálja csupán a franciaországi hadjárat s az éjszakánként lángoló angol városok hatalmas tablója is. A legfőbb kérdést Clive-Hamlet veti fel, a Dunquerque-ből hazatért proletárivadék: küzdhet-e az angol munkásság azért az Angliáért, mely két évtizeden át nyomortanyákra, munkanélküliségbe száműzte őket, küzdhet-e a szép pázsit, az evezősversenyek, a rókavadászatok, a kiváltságos osztályok Angliájáért, küzdhet-e a vezetőkért, kik a nagy nemzedékek művét eltékozolták, küzdhet-e két évtized vak, félelem irányította külpolitikájáért, küzdhet-e olyan katonai vezetés alatt, mely felkészületlenül, hiányos fegyverzettel állította őket szembe az ellenfél tankjaival, zuhanóbombázóival? A huszonhét éves Clive válasza csak *nem* lehet, s egyedüli útja a szökés a hadseregből. A tételesség azt kívánja, hogy

tulajdon szerelmese legyen az ellenfele: Prudence Cathaway, az angol középosztály, a „kiváltságos réteg" megszemélyesítője. Azon a hajnalig nyúló, önkínzással, tépelődéssel teli vitán, melyet egy tengerparti fürdőhely szikláinak tetején folytatnak, miközben a német repülők bombázzák a várost, végképp elvesztik egyéniségüket: jelképekké válnak — osztályaik vitatkoznak egymással — helyesebben: a régi Anglia az új Angliával. Clive-nek, aki bevallja, hogy lélekben már katonaszökevény, a lány csak ennyit mondhat: küzdj Angliáért. Clive nem tágít meggyőződésétől, de halálát mégis a bombázott London romjai alatt leli, mentőmunkálatok közben. A harcból Prudence meggyőződése kerül ki győztesen: mikor szerelmesének holtteste mellől a légitámadás ellen védekező londoni éjszakában hazafelé botorkál, szíve alatt Clive gyermekével, a nagy vitát az ő szavai zárják le: „Most azért az Angliáért kell küzdenünk, melyben én hiszek, s majd ha megnyerjük a csatát — az újért, melyben ő hitt!"

Ami a regényben vonzó és megkapó, az elsősorban a hamleti hév és hősiesség — az igazság hősiessége, mely még az arcvonalon harcolókénál is veszélyesebb, kockázatosabb. Ezt a regényt és *így* csak fiatal író írhatta meg, a regényhős válsága csak fiatal lélekben verhetett gyökeret, s a mű egy olyan népről nyújt ily módon képet, melynek megöregedéséről még korai volna beszélni. A fiatalság bátorsága és könyörtelensége szólal meg abban a kritikában, mellyel Clive a vezetőket, a kormányt, a rendszert illeti; mesélik, hogy a könyv nem jelenhetett meg Angliában — nos, ez hihetetlenül, mondhatni paradoxul hangzik, mert ha így lenne: valószínűleg meg sem íródhatott volna.

Fiatalságnál azonban meglepő az a módszeresség, az a szinte ádáz szárazság, mellyel regényének tételét felépíti és kibontakoztatja az író. Minden mellékalak egy logikai

lépés a végső tanulság felé, s Clive barátja, az öreg Monty, ez a vidám és megtörhetetlen proletár, éppúgy a nagy tisztázó szándék eszköze, mint Iris, a középosztályi asszony, kinél az anyai érzés is csak önzést, lelki meddőséget takar. Természetesen, az író erénye hibává is válhatik — s minél inkább elmúlik az idő a regény felett, annál többet veszít majd — időszerűségéből. Clive és Prudence nagy jelenete a sziklatetőn, melynek érveire, átkaira, keserűségeire ma még úgy figyelünk fel, mintha a mi szavainkat kiáltanák e fiatalok az éjszakába, valamikor olvashatatlan vezércikknek tetszik majd. De valószínűleg az író vágya is ugyanez — nála inkább ki kívánhatná, hogy Clive fájdalmai időszerűtlenekké váljanak? Az *alkotó* ember itt szembekerül az *angol* emberrel — aki hű akar maradni önmagához. Inkább a mű vesszen, mint a nép! — íme az író komor döntése, olyan íróé, ki művénél sem áldozza nehezebben életét. E mű szikársága, tételessége a puritán Angliát, Cromwell nemzetét idézi emlékezetünkbe — s Clive ajkán valóban mintha a sziget XVII. századi lelke szólalna meg: vértanúk, hitvallók, lázadók szavával. Ez utóbbiak sorába tartozik kétségtelenül maga Knight is — elegendő három sorát olvasnunk, hogy lelki őseire ráismerhessünk; lépten-nyomon elárulja őt stílusa. Mint egy katolikus templom, melyet megfosztottak oltárképeitől, díszeitől a puritánok. Csupa száraz, kopogó mondat, vigasztalan dísztelenség, szűkszavúság. Oly makacsul tör célja felé ez a mű, olyan sürgető, oly türelmetlen a mélyén rejtező terv és szándék, mely szülte, hogy még a legegyszerűbb jelző is haszontalan teherként akadályozná nagy nekiiramodásában. Csak angolul tudunk elképzelni ily színtelen, melódiátlan nyelvet. Végtelen párbeszédek kanyarognak: mintha szóról szóra jegyezte volna le az író, élő személyek ajkáról, gondosan ügyelve minden köhintésre, torokköszörülésre, s e drama-

tizált hitvita körül odavetett, szűkszavú színi utasítások emlékeztetnek csak a környezetre s a szereplők külsejére.

Irányregényt csak ilyen szenvedélyes elszántsággal szabad írni, az igazság oly hő szomjazásával, mint ez az angol.

Minél tovább olvassuk, annál jobban megszeretjük a hősi szándékot, mely létrehozta. Ezért bocsátjuk meg azokat a jeleneteket is, melyekből már bántóan döf ki a tétel — ilyen például az anglikán pap és Clive találkozása, mely egy mégis magasabbrendű írásműnek: Greene *The Power and the Glory*-jának egyik jelenetét idézi emlékezetünkbe, s nem éppen Knight javára billenti a mérleg nyelvét. Az író nyers, kopár nyelve azonban meglepő drámaisággal érvényesül azokban a jelenetekben, ahol riporterré válik: Douai, Dunquerque és a lángoló londoni utcák haditudósítójává. Művének sikerét ezek a filmszerű, nagy látványok biztosítják — s ezekben elsősorban mégiscsak írónak mutatkozik, ugyanúgy, ahogyan Clive és Prudence raisonneur voltát is feledtetni tudja szerelmük rajzában, melyet a nagy érzések varázsa vesz körül.

A könyv háborús jelenetei között van egy, mely anekdotaiságában nem csupán az írót dicséri, hanem a szellemet is, melyet ez a könyv megtestesít. Clive és Monty a németek kezébe került Douaiből menekülnek. Már mindenfelől bekerítették őket, s ha nem találnak az országúton egy megsérült, rozoga autót, fogságba esnének vagy megölnék őket. Clive kijavítja a kocsit — az üldözők golyózáporában —, s elindulnak a tengerpart felé, csikorogva, zötyögve, cafatokban lógó kerékgumikkal. Az egyik fordulónál azonban épp abba a német csapatba rohannak bele, mely már előrehatolt az országútig, hogy elvágja visszavonulásukat. Mintegy ötvenen lehetnek, s tankjuk is van. Az angolok jól tudják: ha megállanak, vagy vissza akarnak

fordulni, a tank ágyúja pozdorjává lövi őket. A németek maguk is kíváncsian várják, mi fog történni: Clive tovább hajt, egyenesen, mintha nem is háborúban lennének, s a német tiszt elé érve üdvözlést int kezével. Monty pedig kihajol, és szamárfület mutat az üldözőknek. S mit lát, mikor visszatekint? A németek is szamárfület mutatnak nekik, mint vásott iskolásgyerekek. Senki sem lő utánuk: mindenki hasát fogja nevettében, a dülöngélő, ócska autó láttára.

A háború egy rövidke, de döntő pillanatra emberivé válik: cserkész-csínnyé, csattanós anekdotává. S ebben különbözik ez a könyv a szokványos háborús regényektől: hatásos ellágyulástól menten is figyelmeztetni tud arra, amit a gépesített, nagyüzemszerű öldöklés, a politika és a propaganda még emberinek meghagytak.

LEMENT A HOLD

(John Steinbeck regénye)

Regénnyé, novellává hangszerelt dráma, első szava elárulja, hogy színpadra készült. Ingerlő, szokatlan forma, nyugtalanító is kissé; gyanakvón, kelletlenül fogunk olvasásába, mint ama szokatlan művek valamelyikébe, melyek talán az író kényelmét, ügyeskedő csalását leplezik le. Hisz itt még a környezetrajz is úgy hat, mint holmi színpadi utasítás, rendezőnek, díszletezőnek szóló: a polgármester fogadóterme, a kandallót díszítő álló-órával, a fal mellé tolt székekkel, vagy Molly magányos lakása a hóborította városka mélyén, duruzsoló kályhájával; s a „külső zajok" is, a hódító sereg első térzenéje, az ablak alatt elvonuló őrjárat kopogó léptei a keményre fagyott havon, s a befejező jelenet baljós, drámai robbanásai, a repülőgépek-ledobta dinamitrudacskák műve, a lázadásra, harcra hívó szirénajel — akárcsak egy színdarabban!

S a fejezetek is úgy kezdődnek, mint megannyi jól megszerkesztett, hatásuk dinamit-töltetét gondosan időzítő színpadi jelenet — hagyományos szabályok betartásával haladnak előre, a drámát többnyire mellékszereplők beszél-

getése nyitja meg, s gondos latolgatás után kerül a fejezet végére a felvonási végszó.

Persze, az ilyen történet nem lehet regényszerű — de ezzel drámaisága nyer csupán, s az egész mű valami balladai hangulatot, feszültséget nyer. Prózává, hangulattá oldott színdarab; merőben más ütem, mint amit egyéb regényeknél megszoktunk! John Steinbeck műve, az *Érik a gyümölcs* epikai tömbje után most a kis helyre, a szűk sorsok közé szorított dráma és valóság igézetével lep meg. Kis igényeiben válik igazán művészivé, kis terjedelmével tágul általános érvényűvé a letiport Európában.

De éppen mivel dráma: nem lehet elfogult, s igazságot csupán egy fél számára osztó. A *Lement a hold* nem a gyűlölet, a politikai indulatok drámája, hanem az emberi szomorúságé, s a legszerényebb, legnévtelenebb hősiességé. A polgármester és az ezredes tulajdonképp nem ellenfelekként állnak szemben egymással, hanem egyazon végzetben osztozó hősökként, akik egyszersmind két ellentétes törvény elkötelezettjei. Újból bebizonyosodik, hogy emberi szándékokon és hajlandóságokon túl mégiscsak az igazságnak kell győznie; nem annak, amelyiknek épp hívei vagyunk, hanem amelyik tőlünk függetlenül, létünk és szándékaink fölött: igazság! S az írói elfogultság nem áll pártjára sem a hódítónak, sem a legyőzöttnek: Lanser ezredes rezignált, szíve mélyén kiábrándult, s nagyon is kiábrándító emlékekkel terhes alakja *önmagában* sem több, sem kevesebb ellenszenvet nem kelt, mint Orden polgármesteré. S ők, *személy szerint*, még csak ellenségek sem lennének: a valóban szép és költői zárójelenetben a hódítók parancsnoka maga is segít felidézni a sokratesi búcsúszavakat, melyeket elrendel és végrehajtat. Ezek az ellenfelek nem gyűlölnek, de megölik egymást — hisz a drámának nem ők az igazi szereplői, hanem azok az erők — igazság és erő-

szak erői —, melyek a maguk történelmi névtelenségében merő eszközzé változtatnak mindenkit: jókat és rosszakat, igazakat és hazugokat, árulókat és elárultakat. Közösség és egyén drámája egyesül e sorsokban, két egymással ellentétes dráma: de mily gyakorta lehettünk ilyenek szemtanúi az utóbbi időben! Molly szívében megrezdül a részvét Tonder hadnagy iránt, aki a férjét kivégző szakaszt vezényelte — s a részvét ellenére — vagy éppen miatta — szúrja belé ollóját.

Valójában így, ebben a helyzetben, a Steinbeck teremtette helyzetben érezzük át leginkább a tények és körülmények iránt közömbös igazság és ítélet hideg érvényét. Ezek a győzők legyőzöttek máris, ezek az ítélkezők elítéltettek: még mielőtt hadsereg győzne, törvényszék ítélkeznék fölöttük! Mindez emberi és egyszerű: akárcsak az elnyomott nép hősiessége — hétköznapi, pátosztalan hősiesség. És mégis, mily fénnyel, mily irigyletes — gyáva, silány, mimagunk számára mily elérhetetlenül irigyletes fénnyel világít ez a hősiesség, szabad bányászok és halászok hősiessége. Ámulva és meghatottan szemléljük azt, aminek szemtanúi mi hiába szerettünk volna lenni, ezt a puritán bátorságot, ezt az evangéliumi vadságot, mellyel e nép becsületéhez, szabadságához ragaszkodott.

A költői, balladás művet költői szavak bocsátották honi útjára: Vas István szavai, kinek prózáján is verses hevület süt át, a vers fölénye és elragadtatottsága. S szebb ráadást a kiadó nem nyújthatott volna Szalay Lajos rajzainál: míg Steinbecknél az elfogulatlanság a legszebb erény, addig őnála a harag és indulat, a jogos és tiszta harag, az akár karikatúrába is torzító, mely a kis halászfaluénál keserűbb szenvedések próbáját állotta ki.

I.

Graham Greene: Hatalom és dicsőség

1

A „kegyelem detektívregénye" ez a könyv, s részvétünk, érdeklődésünk félreérthetetlenül az üldözötté! Isten és a Hatalom üldözöttjéé, mert az „Égi véreb" a földinél is mohóbb, szomjasabb. Nemhiába viseli homlokán a regény Francis Thompson csodálatos versének első sorait:

Futottam én előle éjek és napok során;
futottam én előle évek árkádján keresztül;
futottam én előle szellememnek útvesztőin át;
s elbújtam is előle (mert az ördög volt a cimborám)...

(Végh György fordítása)

Bűnös ember, rossz pap, iszákos és parázna mint válhatik mégis a kegyelem prédájává — birtokosává —, íme a regény problémája. Greene egy vértanúság útját mutatja be, vértanúságét, melynek színtere vajmi kevéssé emlékeztet amaz ájtatos könyvekére, hol az angyalok és jelenések naiv hétköznapi módon válnak a történet részeseivé. Ez a regény ment bármiféle miszticizmustól — s ebben nem csupán a népszerű, ájtatos könyvektől, de a francia újkato-

licizmus alkotásaitól is különbözik. A kegyelem Greenenél nem a megérintettség, de inkább a lelkiismeret, sőt a lelkifurdalás útjain válik hatékonnyá.

A bűnös útja Istenhez éppoly könnyű vagy nehéz, mint az erényesé: az iszákos pap bizonnyal jobb úton jár, mint a feddhetetlen asszony, aki a börtönben elfordul tőle. És a halálraítélt a kivégzés előtti éjszakán érti csak meg, hogy tulajdonképp egyedül szentnek lett volna érdemes lenni. „Csak egy kis önuralom és bátorság kellett volna hozzá." Szentként leélni az életet semmiképp sem volna nehezebb, mint bűnösként: mindaz az erő, amivel rossz vágyaink kielégítésére törekszünk, elegendő lenne arra, hogy akár szentekké váljunk általa. De a végtelen Részvét, a gyarlóságaink ellenére is hozzánk oly fájdalmasan ragaszkodó isteni Szeretet beéri azzal a kevéssel is, ami számunkra a legtöbbet jelenti: vértanúként halhat meg a méltatlan, szenvedéseiben állatból ha nem is szentté, de emberré nőhet a részeges, a parázna. Íme, Greene regényének alapgondolata.

Greene regénye a kegyelem konkrétté válásának képe: a legtitkosabb isteni sugallat is leegyszerűsödik az emberközelségben, titkos voltából hétköznapivá, gyermekien érthetővé, isteni egyszerűségéből emberien sokrétűvé válik. Lám, a szeretetet is szinte csak a bűnéből tanulja meg a rossz pap: a szeretetből, melyet törvénytelen gyermeke iránt oly fájdalmasan, kioltha tatlanul, megmásíthatatlanul érez. A kegyelem épp azáltal érinti meg, hogy bűnét nem tudja hiánytalanul megbánni, hisz e bűn gyümölcsét kétségbeesett, reménytelen szeretettel övezi — a romlott, bűnből és bűnre született leánygyermeket! Tulajdonképp mindenkit *így* kellene szeretnie! — döbben rá a szeretet kínos korlátaira. S mégis, a regény legszebb, költői felismerést rejtő szavai akkor hangzanak el, mikor a letartóz-

tatott pap a rendőrtiszthez fordul, s arról a szeretetről próbál beszélni neki, melynek maga sem tudott soha részesévé válni. „Isten maga a szeretet! Nem mondom, hogy a szív nem őriz valamit e szeretet ízéből, de mily parányi ízt csupán! Kicsiny üvegnyi szeretet, elvegyítve egy fazék csatornavízzel. Mi nem ismernők fel ezt a szeretetet! Úgy találnók, hogy a gyűlölethez hasonlít inkább. Félelmünkben elrejtőznénk — Isten szeretete elől. Ez a szeretet lángra gyújtotta a pusztai csipkebokrot, feltörte a sírok fedelét, és lábra állította a halottakat az éjszakában. Olyan ember, mint én, kiszaladna a világból, ha megérezné maga körül Isten szeretetét!"

Ne higgyük, hogy e szavak holmi „térítő szándékot" rejtenének: ez a gyarló és bűnös szolga mindvégig csak tulajdon elégtelenségét hangoztatja, s megrettenve tiltakozik a vértanúság kitüntető címe ellen. Úgy véli, tulajdonképp az tesz jó szolgálatot az egyháznak, aki őt kitörli az élők sorából. Még csak hősnek sem hiszi magát: merő kevélységből maradt Mexikóban, a vallásüldözés kezdetén. De ez az út, az önmegsemmisülésnek a végső kétségbeeséshez oly megtévesztően hasonlító útja már a kegyelmi ösvény, s még ha pálinkásüvegből próbál is erőt meríteni a kivégzés előtti éjszakán, könnyei, melyeket azért hullat, mivel végtelenül elkeseríti a gondolat, hogy *üres kézzel* áll majd Isten színe elé, ezek a szegény, alázatos könnyek — a regény alapgondolata értelmében — Istennek bizonnyal nagyon is tetszők immár. Különös és jelentős körülmény: az áldozatnak még csak gondolata sem merül fel benne, pillanatig sem hiszi, hogy bárkiért is felajánlhatná halálát — ezt a szerény halált, melytől oly emberien reszket, vértanúhoz oly kevéssé méltón, s mellyel úgy véli, senkinek sem használhat! Hogyan is gondolhatna ilyesmire ő, a „pálinkás pap"!

Graham Greene valójában kérlelhetetlenül tud ragaszkodni ama pszichológia hatásaihoz, mely épp az emberiességben ismeri fel a gyarlóság, s a gyarlóságban az emberiesség mélyeit!

2

A fénykép, mely a bujkáló papot ábrázolja, ott függ a rendőrtiszt szobájában, aki le akarja tartóztatni. Egy amerikai bankrabló fényképe mellett függ — emez a kevésbé veszélyes fenevad! A fényképet magunknak is érdemes szemügyre vennünk: fehérruhás első áldozók és kék szalagos Mária-lányok közt ábrázolja a fiatal plébánost: „Valósággal lerítt róla az a számtalan, apróka kedveskedés, mely a bizalom és tisztelet langyos légkörében termett számára. Kövérkésen ült, szeme kidülledt kissé, ártatlan, nőies tréfakedv játszott benne."

Íme, a megelégedett, elkényeztetett pap, kinek arcvonásait hiába keresné az üldöző az üldözött elgyötört, megvénült ábrázatán. Példaszerű életet él, vétkek helyett apró hibákat gyónhatna csak meg. És mégis, az őserdők mélyén bujdosó, az indiánfalvak sárkunyhóiban meghúzódó, az iszákos, a paráznaságban vétkes közelebb érezheti magát Istenhez a nyugodt életűnél, az elkényeztetettnél! Mintha az apró hibák jobban eltorlaszolnák a kegyelem útját, mint a súlyos vétkek.

Talán senki sem fogja félreérteni ezt az igazságot, és senki sem fog paradoxont látni benne. Ez a példa nem a bűnös, hanem a veszélyes élet mellett szól, nyugalom és kényelem helyett a megújító, erőinket és életérzésünket felfokozó „határhelyzet" forrását nyitja meg. Képzeletünk — hirdeti a regény — csak a halál mezsgyéjén tudja magába

fogadni Istent és az élet teljességét. Szenvedés és nélkülözés a boldogság és üdvözülés olyan ára, melyet a bűnös itt megfizethet — nem is túlságosan nagy ár!

Judás és áldozata csaknem ugyanoly bensőséges, mély kapcsolatban fonódnak össze, mint a megváltott és a megváltója. E regény hőse is különös gyengédséggel ragaszkodik a maga Júdásához, a félvérhez, aki hétszáz pesoért feljelenti: szinte nem is menekül előle, s mikor határon túli menedékhelyén felkeresi őt az áruló, valóságos megkönnyebbüléssel, engedelmesen követi a biztos halálba.

A pap, igen finom ösztönnel, a helyes utat találja meg az emberi kapcsolatok megtévesztő változatai között, midőn inkább a félvérrel vállal közösséget, mint az ájtatos asszonnyal, aki a börtönben védelmébe veszi őt, valójában tulajdon szárazságát, magtalan előítéleteit védve. A papnak meg kellett feledkeznie minden „társadalmi" méltóságáról, „társadalmon kívülivé" kellett süllyednie, hogy kitáruljanak előtte hitének ama mélyei, melyek mindvégig zárva maradtak a parókia tisztes hölgyeinek kedvence, a társadalmi rangjából önérzetet merítő férfiú előtt.

3

A pap ellenfele, a fiatal rendőrtiszt, a marxizmus eszméjének megtestesítője. Abban a nagy vitában, melynek során két tan legforróbb érveit szegezik egymás ellen — nem hallgathatjuk el —, az író megbocsáthatatlan részrehajlásról tesz tanúságot, s ezáltal megfosztja a vitát igazándi izgalmától, jellemző voltától.

Nem, a marxista rendőrtiszt nem képviseli, s még csak nem is jelképezi a marxizmus igazi ábrázatát — az író szándékosan meggyöngítette az ellenfelet, s a pap

néhány szónoki fordulattal, játszva diadalmaskodhatik rajta.

Annál meglepőbb azonban a két ellenfél mély, szinte testvéri rokonsága. A regény szereplői közül egyvalaki méltó csupán a pap *szándékaihoz:* ellenfele — aki főbe löveti Isten e gyarló szolgáját, mert úgy véli, azok a fiatal fiúk és leányok, akiken ugyanolyan kétségbeesett és félszeg szeretettel csüng, mint a pap a maga gyermekén, boldogabbak lesznek az Istentől megfosztott társadalomban. De mégis, ő az, aki a kivégzés előtti éjszakán gyóntatóról akar gondoskodni az elítélt számára, s ő az, akire a kivégzés után vigasztalan magány szakad: egyedül van már a csillagok alatt, hisz a rossz fegyvertársnál többet ér a méltó ellenfél. Ők ketten nem békélnek meg, nem térítik meg egymást, s ez így van helyén — így méltók egymáshoz! Tulajdonképp gyűlölet sem él bennük: túlontúl is megértették egymás helyzetét, miközben a börtön felé lovagolnak.

A *Hatalom és dicsőség* volt az utolsó könyv, melyre 1941 tavaszán, az akkor már nagybeteg Babits elragadtatással hívta fel egy kiadóvállalat figyelmét. Sárközi György kért föl a regény lefordítására — s ez a könyv immár elválaszthatatlan szememben az ő emléküktől. De elválaszthatatlan attól az 1941-es esztendőtől is, melynek nyarán a fordítás munkájába mélyedtem — ez az esztendő akkor már valamennyiünk végzetét s nem egy barátunk halálát méhében hordozta. Nemrégiben, midőn újból elolvastam e rég kezembe vett művet, annak az esztendőnek már-már feledett szorongásai és balsejtelmei támadtak fel, komoran és nyomasztón, s csak később döbbentem rá, hogy e nyomasztó komorság valójában nem is annyira a sorokhoz tapadó emlékekből, mint inkább magukból a sorokból fakad.

Miért van az, hogy e regény, mely annyi vigasztaló, biztató igazsággal kínál, legbensőbb lényege szerint mégis vigasztalan és reménytelen? Talán maga a színtér, a vulkános Mexikó, szomorú falvaival és városaival, dögletes őserdeivel, embertelen kopárságával sugallja ezt a vigasztalanságot, mintha már maga is a pokol tornáca lenne, s lakói, az egy Coral kivételével, ki valóban egy más világ gyermekeként sugározza környezetére tisztaságát — valamennyien a kárhozat részesei! Ebben a trópusi hőségben a bűn sajátosan gazdag tenyészete vert gyökeret: a kegyelem vad indák, burjánzó bozótok közt vágott utat magának. Kihűlő föld, bűneibe vigasztalan süllyedő emberiség — szigorú, elérzékenyülésre sohasem hajló művészet illik hozzá, mely még a csodák legszerényebbikét is elutasítja magától.

II.

HEMINGWAY: *AKIÉRT A HARANG SZÓL*

Hemingway regényének fordítására 1942-ben kért föl Illés Endre, a Révai Könyvkiadó irodalmi igazgatója. A fordításnak úgyszólván illegálisan kellett elkészülnie, mivel az akkori hatóságok üldözték volna a baloldali szemléletű írást, mely az antifasiszta erők nagy összefogásának képét rajzolta meg, s ezért a fasizmus ellen vívott további harc ügyét szolgálta éppolyan időben, amikor e harc legsúlyosabb szakaszai, legnagyobb áldozatai és erőfeszítései még kibontakozóban voltak. Sztálingrád még nem következett el, amikor a fordítás készült — de a kiadó már az

ország felszabadulására várt, s a titkon születő magyar nyelvű fejezetek még három esztendeig pihentek Illés Endrénél, amíg végre 1945-ben napvilágot láthattak. A regény első részeit nem én fordítottam, s ezek alaposabb átdolgozására a felszabadulás első hónapjaiban idő még nem juthatott. De az óvatosság azt kívánta, hogy a fordítás évében egyes, különösképp baloldali színezetű részek „álcáztassanak", nehogy bizonyítékokká válhassanak valamely váratlan rendőri vizsgálat kezében. Sajnos, ezek helyreigazítására az 1945-ös kiadásban ugyancsak nem került sor.

A regény új kiadása mindezt lehetővé tette, valamint az első részek átdolgozását is. Hemingway, akinek elbeszélői technikája ebben a regényben már teljes érettségében bontakozik ki, nemegyszer nehéz feladatok elé állítja a fordítót. A párbeszédek végsőkig vitt életszerűségén kívül — mely az új amerikai regény egyik kedvelt eljárása — a laza, merőben szeszélyes társításokon épülő *belső monológok,* melyek az angol nyelv kínálta alliterációs lehetőségekkel oly gyakran élnek, s a szöveget a modern szabadvershez közelítik: mindez csaknem ugyanannyira megnehezíti a Hemingway-szövegek tolmácsolását, mint egy költeményét. A regény hangneme az epikai előadásmódtól egyre inkább a költészethez közeledik Hemingway-nél; a műnek vannak olyan fejezetei, melyeket nagy lírai kompozícióknak tekinthetünk — mint például Robert és Maria szerelmi jeleneteit, vagy Pilar elbeszéléseinek némelyikét. A regény légkörének telítettsége, hangulatának spanyol színezete, jellemeinek szemléletessége s egész cselekményének tragikuma nagyrészt a stílus, az előadásmód e sajátos, modern költőisége révén válik hatékonnyá.

Hemingway figyelmét már jó ideje különös rokonszenv és érdeklődés fordította a latin népek felé, s a *Búcsú a fegyverektől* Olaszországa éppoly költői, bensőséges vi-

lágként tárult ki előtte, mint Franciaország és Spanyolország. Ez utóbbiak a *Fiestá*ban, a húszas évek végének e tömör, feszült kis remekművében mutatják meg tájaikat, a párizsi tavasz vidám színei, vagy a spanyol bikaviadalok mozgalmas, vidám és brutális jelenetei között. A latin ember szenvedélyessége, derűje, megértő humanizmusa mintha egy eszményi típus vonásait képviselné a nagy amerikai író számára. A spanyol égbolt azonban nemcsak a kisvárosi fiesták ünnepi jókedve, tánca és muzsikája fölé borít fényes sátrat — de a harc és a szenvedés, az önfeláldozás és a kegyetlenség jelenetei fölé is. A polgárháború Spanyolországa ihleti Hemingway-t egyik legjelentősebb művének, az *Akiért a harang szól*nak megalkotására. Ő maga is jelen volt a spanyol harctereken, az ostromlott Madrid szállodáinak, politikai összejöveteleinek, parkjainak és vásártereinek levegőjét éppúgy beszívta, mint az estremadurai, sierrai, castíliai mezőkét és erdőkét, mely akkor a polgárháború tragédiájával volt terhes.

Az öreg halász alakján kívül, kit Nobel-díj-nyertes kisregényéből ismerünk, a jellem, az emberi érzések, a hősiesség és a bátorság legszebb példáit ebben a nagy művében hozta létre — az *Akiért a harang szól* hőseiben —, Robert Jordanban, aki egy kis amerikai egyetem spanyol tanszékét hagyja ott, hogy a Köztársaság védelmében hidakat robbantson — Mariában, akinek szüleit a fasiszták gyilkolták meg — Pilarban, a spanyol nép e monumentális megtestesítőjében, akinek nyersesége és gyengédsége, cigányos-babonás mágiája és tiszta, egyszerű politikai meggyőződése oly bonyolult és megrendítő emberséggé szövődik össze. Pátosz helyett mélységet és bensőséget nyújt ez a mű, s az a bukásra ítélt küzdelem, melynek kimenetelét az önfeláldozás már nem fordíthatja meg, mégis igazolást nyer abban az erkölcsben, azokban az eszményekben, melyek e

hősöket a fasizmussal szembe fordítják. Kételyek és kudarcok felett diadalmaskodó erkölcs ez, s ennek jegyében találkozik egymással a fiatal amerikai értelmiségi és az elmaradottságban és magárahagyottságban élő spanyol nép.

Forró, meszes sziklák, komor fenyvesek, szakadékok mélyén rohanó patakok, hangás hegyi rétek: a spanyol táj tragikus és fenséges tartozékai nyújtják a színteret, melyen ez a történet játszódik — történet, mely néhány nap keretébe tudja foglalni mindazt a nagyságot, amire emberszív képes —, és mindazt a boldogságot, amire egy emberélet sem elég.

A spanyol polgárháború eseményeit egy sajátos és egyéni szemlélet szögéből látjuk — Robert Jordan az író állásfoglalását képviseli. Ez az állásfoglalás az amerikai demokrácia legtisztább hagyományaiból nő ki — hagyományokból, melyek a fasizmus elleni harc szenvedélyeit igazolják és szentesítik. Robert Jordant nem lehet azonosítanunk e harc kommunista részeseivel, s ha odahaza, a hatóságok listáján „vörösként" szerepel is, valójában egy olyan demokráciát és humanizmust képvisel ő, mely a nyugati értelmiség egy jelentős részét ma is áthatja még, mely azonban csak egy nagy küzdelem alkalmán tudott a kommunistákkal szövetkezni. Ez a küzdelem a fasizmus ellen hívta egységbe a demokrácia és a humanizmus mégoly ellentétes világnézetű híveit — és e küzdelemben épp az volt a szép és felemelő, hogy kommunisták és katolikusok, baloldali értelmiségiek és politikailag közömbös parasztok, kisemberek találkozni tudtak benne.

Robert Jordan — csakúgy, mint maga az író — az eszményítés, az ábrándosság mindenfajta igényétől, hajlamától mentesen nézik a spanyol polgárháborút. Hemingway az igaz és jó szándékúak összefogásának nagyságát, rendkívüliségét épp azzal fejezte ki — hogy ellentéteiket, kü-

lönbözéseiket is igen világosan megmutatta. Bizonyos kritikával jellemzi kommunista hőseit, iróniával szól a Gaylord társaságának tagjairól — de ezzel csak annál nagyobbnak tudja mutatni az ügyet, mely a kritikus lelkület, a sokféle körülményből adódó nézet- és ízléskülönbségek *ellenére* fog össze embereket egyazon harcra. A vezetőket gyakran nézi gyanakvón és rosszmájúsággal — de meghatott és egyszerű tisztelettel tekint mindig a népre. A spanyol polgárháború igazi hősének a népet, a névtelen tömeget, a mindennap egyszerű emberét látja. De még ebből a tiszteletből — ebből a forró és őszinte szeretetből is hiányzik a romantika. Nem holmi „eszményi" hősök harcolnak itt, hanem nyers, gyarló, sőt bűnös emberek. Rablók, gonosztevők, mint Pablo — akinek leszámolását a fasisztákkal méltán érezhetjük esztelenül embertelennek. De még ez a rablógyilkos is túl tud lépni fenevad mivoltán, amikor végül Robert Jordan hídrobbantásánál segédkezik. Milyen *messziről* érkezett el idáig Pablo — s abban, hogy egy *ilyen* ember is képes tenni valamit az eszméért: ennek az eszménck nagysága mutatkozik meg. Nagyság, mely ha csak néhány lépés erejéig is, de a becsület útjára képes vonni a becsteleneket. Miután feladatát elvégezte, Pablo lemészárolja segítőtársait — a fenevad nem halt meg benne, csak egy időre mégis átváltozott emberré. És még ez az ideiglenes átváltozás is mily sokat jelenthet, ha egy ütközet sorsa fordul meg rajta.

Hemingway egy vesztes küzdelmet mutat be, s regényén mégis a legnagyobb bizakodás lelkülete uralkodik. Az erő, az emberiesség nagy tartalékai teszik őt bizakodóvá. A népben ismeri föl ezeket a tartalékokat. Pilarban és az öreg Anselmóban, de El Sordóban, és a sok szeretettel, humorral, vagy fájdalommal megrajzolt többi mellékalakban, ezekben az oly mindennapi spanyol parasztokban is. Min-

dennapiak ezek az emberek — és egy-egy helyzetben, egy-egy tettükben mégis: rendkívüliek. Erejük és emberiességük valóban „történelmet formál". A szónoklatok és az ódák e fennkölt fordulata a valóságban ily egyszerű és kézzelfogható. Pilar, Anselmo — de még Pablo is: tetteikkel teremtik a történelmet.

Ők adják meg Robert Jordan önfeláldozásának értelmét, s az ő igazuk jóvoltából nyer jogosultságot, biztató jövőt még az egyelőre kilátástalan harc is. Egy nagy ügy, egy nagy mozgalom fénye világlik e regény alakjain. Mégpedig annál biztatóbban, minél több árnyon és kuszaságon, hibák és gyarlóságok minél több szövedékén, bűnök és elégtelenségek minél sűrűbb közegein kell áttörnie.

SZÜLŐFÖLDEM

(Lu-Hszin novellái)

Lu-Hszin csodálatos novellái, melyekben a kínai irodalom legidősebb hagyományai élnek tovább: a miniatürben ábrázolt világ, a halvány árnyalatokkal is végtelenül sokatmondó költészet, a bölcsesség és a humor, a pontos és éles kifejezés, s nem utolsósorban egy sajátos, utánozhatlan drámaiság és lírai színezet hagyományai — ezek a kis terjedelmükben is oly végtelen világot táró novellák: egy ősi nép szenvedéseit mutatják meg. Micsoda szomorúság, mennyi csendes, lelket-jellemet őrlő fájdalom él ezekben a kis remekművekben! Milyen kopárak ezek a kínai szegénynegyedek — milyen fekete ez a felhőtlen, éjszakai mennybolt, mely a kínai proletárlányok szemében tükröződik! És mennyire börtön ez az élet, a húszas-harmincas évek Kínájának élete — az igénytelenség, megalkuvások, a parányi kielégülések, a nyomort szentesítő „életbölcsesség" falai között. Lu-Hszin megmutatja mindezt, s műve mégsem sötétül komorrá, csüggesztővé. Legreménytelenebb lapjain is hatalmas reménység süt át. Ez az író messze túl tekint a kínai kisvárosok korcsma-kertjein, melyeken tekin-

tete meg-megpihen, miközben az asztalánál mesélő, elkallódott barát történeteit hallgatja.

Látszatra amolyan „apróművészet" remekléseinek tetszenek ezek a kis novellák — s fel is lelhetjük bennük a hajszálvonalak technikájának azt a kimunkáltságon örvendő gondosságát, melyet a kínai tusrajzokon megcsodálhattunk. De amíg e rajzok a mandzsu dinasztia szertartásainak kellékeiül szolgáltak, s például egy hercegnő kíséretét mutatták be vadászat közben, a lovak, a hajtók, az üldözött vadak, és a ruhák, a felszerelés, a növényzet csodálatosan részletező kidolgozottságában — addig ugyanez a technika, ugyanez a „hajszálvonalas" pontosság Lu-Hszinnél a népet eleveníti meg, a szenvedőt, napszámosok, riksahúzók, kulik, koldusok, halászok, rakodómunkások, parasztok világát.

Annak az írói felelősségérzetnek, mely a műgondban, az elmélyültségben, az alapos felkészülésben is meg kell mutatkozzék: Lu-Hszin novellái valóban ragyogó példáit nyújtják. „Csipke-irodalom": ezt a címet adta egyik novellás kötetének — de a „csipke" itt nem a léha díszt, hanem a fáradságos, pontos munkát jelenti. A kínai művészet lényeges eljárásai közé tartozik a sűrítés, az egyszerűség — és a súlyos tartalmak könnyű, tömör, világos közlése. Kevés szóval mondani sokat — kicsiben mutatni meg a nagyot —, sejtetni azt is, ami már nem fért a műbe: ezek az ősi kínai művészet és irodalom törvényei. Emlékeztetnek e törvények a mi balladáink elhallgató-sejtető, homállyal is világosságot derítő közlésmódjára. Lu-Hszin nagy ritkán fejez ki *közvetlen* fogalmazásban forradalmi eszméket — de egész művéből parancsolóan kiált a *kimondatlan* hagyott forradalmi eszmeiség.

Lu-Hszin minduntalan ablakot tár kis műveiben a szülőföld, a gyermekkor költészete felé. Homokos nagy térsé-

geket látunk, a madarászó gyerekek bambuszkosarával, mely elé mákot szórtak a búbospacsirták, gerlicék, cinkék számára. Dinnyeföldeket a holdfényben, sima szőrű, olajosan sikló görénnyel. És a nyomor sem húzhatja olyan alacsonyra az égboltot, hogy Lu-Hszin a nép örömére, szórakoztatására vidám sárkányokat ne eregetne felhői alá. Ott úsznak e sárkányok a pekingi tél égboltján — mesés, ősi alakzatok, rákok, csodálatos állatok: mintha a népmesékből röppentek volna elő. És mily elevenen tudja felidézni olvasólámpájának legyező formájú pergamen ernyője köré a kínai éjszakát — az illatát lehelő gardéniával, az álmából ébredő datolyapálmával, s a rózsabokorral, melynek ága „mint az íj, meghajlik a virágok terhe alatt".

Lu-Hszin valóságábrázolását a költészet szárnya szökkenti magasba. Hogy a világból annál többet mutathasson — hogy valóságát annál gazdagabban, szélesebben, szárnyalóbban láttassa.

Tanító volt Lu-Hszin — vegytant és fizikát tanított a hancsoui általános középiskolában.

A kínai értelmiségnek ahhoz a legértékesebb rétegéhez tartozott, melyet nagy szociális felelősségérzet hatott át. Pedig, hogy milyen falak választották el ezt az értelmiséget a néptől, azt a *Szülőföldem* című novella is példázza. Az író hasztalan keresi a gyermekkori barátságot egykori, meghitt játszópajtásával, Zsun-tu-val, aki a paraszti életben úgy kiszáradt, mint valami „útszéli faszobor". Zsun-tu „urat" lát a régi barátban — megadja neki az előírásos tiszteletet — és meglopja. Tiszta, emberi kapcsolatok nem lehetségesek ebben a világban — hasztalan epekedik utánuk az osztályokat elkülönítő fal túloldaláról az értelmiséghez tartozó író. És körös-körül a világ: a kínai városka kispolgárainak haszonleső, kapzsi világa, az elköltöző Lu-Hszin-család holmijára éhes szomszédasszonyok — meny-

nyire pontos, jellemző kép ez az egymástól idegenné szakadt emberi sorsokról! Mély emberi gyötrődést fejez ki az az írás — lírai hangon, az író gyötrődését: mert ő ehhez a néphez *akar* tartozni, ezt a népet akarja emberivé nevelni. És nagy, sóvár remény tölti be ezt a novellát — remény, hogy a nép kiemelkedik abból az elmaradottságból, melybe a valamikor oly vonzó, oly elragadó Zsun-tu szorult.

Lu-Hszin egyszerűsége abban a sűrített drámaiságban érvényesül leginkább, mely egy-egy rövid jelenetbe a kínai proletárság egész sorsát tömöríti. San Szem, a szegény özvegyasszony elveszti egyetlen gyermekét; az író ebben a gyermekhalálban, s az anya első, magányos éjszakájában egy egész világot foglal össze. S a befejezés költői sokatmondásában egy egész jövőt is: „A »Cjen-Heng«-hez címzett söntés ajtaját bezárták, és Lucsen községre ráborult a teljes nyugalom. Csak a sötét éjszaka száguldott ebben a csendben, hogy minél hamarabb átalakuljon holnappá. És a sötétben egy kutya vonított . . ."

Nagy íróknak, nagy lelkeknek sikerülhet csak egyszerűen és gyengéden, kifejezően és szeretettel formálniok meg az emberi szenvedések ábrázolatát. Van néhány lapja Lu-Hszinnek, melyek épp az ilyen vonásaik miatt véstek emlékezetünkbe. Nem felejthetjük el Vej-fu alakját, aki évek óta halott öccse holttestét akarja a folyó fenyegette temetőből kiásatni, hogy nyugalomba helyezze biztosabb sírban. A koporsó néhány korhadt deszkáját találja meg csupán: se ruhát, se takarót, se csontvázat — még egy árva hajszálat sem.

Vej-fu már kifizette az új sírhelyet: „kiterítettem a takarót, belecsavartam a vattába azt a földet, amit a sír fenekén találtam, ahol a kis holttest valaha feküdt; fogtam a szomorú csomagot, és betettem az új sírba".

A kimondott szavaknál ismét csak súlyosabbakat érzünk ebben a jelenetben is: egy ember marad itt magára egy embertelen világban, ahol már senkihez sem fűzheti kötelék.

Lu-Hszin látszatra oly egyszerű hangjában néha egész népének zokogása bujkál.

A szovjet népek irodalma, melynek bizonyos alkotásai immár klasszikusakká kezdenek válni, a mi számunkra már esztendőkkel ezelőtt is egyaránt volt meglepően új — és ugyanakkor mégis régtől ismerős. Újnak érezhettük ezt az irodalmat nemcsak témái, eszmeisége, ars poeticája, bemutatott emberalakjai és környezetei miatt — de ábrázolási módszere miatt is. Ugyanakkor, Alekszej Tolsztoj egynémelyik írásának légköre, Fégyin valamely fejezete, Solohov kompozíciója, a szovjet novella egy-egy remeklése: ismerős is volt számunkra — bennük egy jól ismert hang folytatására figyelhettünk föl — az orosz kritikai realista irodalom hangjára —, arra a hangra, melyet Turgenyev és Tolsztoj, Gogol és Csehov ütött meg. A szovjet irodalom nemcsak forradalmian újat hozott — ahogyan erre már annyian rámutattak —, de tovább is fejlesztett valamit a régiből.

Ez az irodalom szakított egy társadalmi renddel — de bőséggel táplálkozott egy olyan művészetből, mely szenvedélyesen mutatta be a maga korának elviselhetetlen, tűr-

hetetlen viszonyait, habár sok mindent fájdalmas-haragos módon meg is értett belőle.

Előttünk fekszik egy gazdag és változatos kötet: Alekszej Tolsztoj *Elbeszéléseinek* gyűjteménye. Egy út rajzolódik ki ebben a kötetben — egy nagy író fejlődése, mely az elmúlt világ együttérző bemutatásától, a születő új világ feltétlen igenléséig vezetett. Ez az út a pusztuló orosz nemesi kúriák környékén kezdődik, a tőkés rendben széthullásnak induló földesúri gazdaságok légkörében — és eljut a hazáját kereső, majd meglelő Roscsin alakjáig, az új országot, új társadalmat építő Első Péter indulatáig, végletességéig, benső ellentmondásáig. Ez az út Turgenyevnél, s némiképp Csehovnál kezdődik — a Volgántúl kisvárosaiban, udvarházaiban, a régi Pétervár mulatóhelyein és szalonjaiban —, és elvezet a forradalom, a szovjet rendszer, a szocializmust építő ország új embertípusának, új környezetének rajzához. És ennek a típusnak megteremtésében, ennek a környezetnek ábrázolásában Alekszej Tolsztoj bőséggel kamatoztatta mindazt is, amit Turgenyevtől, Csehovtól és Lev Tolsztojtól kapott.

A szovjet irodalommal szemben sok előítéletet és elfogultságot támasztottak a mi közvéleményünkben, a felszabadulás óta. Valamikor a Horthy-korszakban, illegális munkásmozgalmiak és haladó értelmiségiek dédelgetett, rejtett ügye volt ez az irodalom. A *Csendes Don* első, megkurtított kiadása éppoly titkos öröm volt számunkra, mint a *Cement* sajátos, kissé expresszionista hangja, vagy a *Hajrá* újszerű kompozíciója. Ennek az új irodalomnak élvezete párosult azzal az izgalmas örömmel is, melyet egy-egy külföldi úton, a harmincas évek némelyik szovjet filmjének élménye nyújtott. Többen vagyunk, akik mindig emlékezni fogunk arra a kis párizsi luxusmozira, a Panthéon környékének egyik csendes mellékutcájában, mely a népfront előtti kor-

szakban kizárólag szovjet filmeket mutatott be. Két esztendeig adták a *Csapajevet*, másfél esztendeig a *Gullivert*, kétannyi ideig *A szabadság útját*. Ezek a merész, műfajukban valóban forradalmian újító filmek, mesterekből halovány tanítványokká fokozták le a francia és amerikai filmrendezőket. Egy új műfaj kibontakozásának tanúi lehettünk — és az akkori szovjet filmek úttörő frisseségére, technikai újításaira, forradalmi egyszerűségére, szívbe markoló erejére emlékezve —, gyakran érezhetjük mostanában, hogy ez a művészet nem haladt végig azon az úton, melyet magának és az egész világ filmművészetének vágott.

Ha ennek az irodalomnak tanulságaival szemben közömbösek maradunk — bizonyos mértékben közömbösek vagyunk a magyar irodalom közeli múltjával szemben is. Sokak számára ez talán meglepően hangzik; pedig a modern magyar regény, ha csekélyebb mértékben is, de igen sokat őriz azokból a múlt századi kezdeményezésekből, melyeket a szovjet regény ma oly magasra fejlesztett. Igen, a magyar regény kialakulásában, modernné-válásában a múlt század utolsó évtizedeiben az orosz regénynek sugalló, ösztönző hatása volt. Talán kissé túlságosan is az irodalomtörténész módszere és szemlélete érvényesül ebben a megállapításban — de talán nem egészen az irodalomtörténész hibája, hogy irodalmi köztudatunkban sok minden elhomályosult már azokból az előzményekből, melyek a mai magyar regényhez és novellához vezettek.

Azért bocsátkozom bele ezekbe a némiképp szakmai fejtegetésekbe, mivel szembe szeretnék nézni a váddal, melyet annyi rosszindulattal és korlátoltsággal hangoztatnak egyesek: mintha a szovjet irodalom egy tőlünk merőben idegen alkotásmód, egy, a mi hagyományainktól gyökeresen különböző szemlélet, a mi szívünktől idegen érzésállapot

terméke lenne. Említettem, a szovjet irodalomnak mély köze van az oroszhoz. Ha nem is annyi, nem is oly mély — de sajátos köze van a magyar regénynek, a magyar novellának is a múlt század orosz regényéhez, orosz novellájához.

Nem akarom itt rekapitulálni az orosz irodalom honi fogadtatását, a magyar romantika irodalomelméletének — Toldy Ferencnek — első bátortalan érdeklődésétől — Szabó Endre tiszteletre méltó, de eléggé meg nem becsült műfordítói életművéig. A szabadságharc előtt és után az orosz irodalmat azért fogadják nálunk megkülönböztetett rokonszenvvel, mivel egy rokon sors, egy rokon helyzet kifejezésére ismernek benne. Az önkényuralom ellen tiltakozó magyar irodalom testvérének érzi a cári önkény ellen tiltakozó oroszt A *Budapesti Szemle* kiegyezés körüli magyar liberálisai közel érzik magukhoz az orosz forradalmárokat is, mivel az ellenfeleik, ha nem is a végcéljaik — közösek. Reviczky Gyula Turgenyev, Csernyisevszkij és társaik után sóhajt, és az orosz regények különcei, maradi földesurai, holt lelkei nem egészen idegenek Jókai és Mikszáth különceitől, halódó dzsentrijétől. Mi több, ha Alekszej Tolsztoj Misuka Nalimovjára gondolunk (1910) — előttünk áll a századforduló elfeledett magyar íróinak pusztuló, züllő, tivornyázó dzsentri-világa is. Az orosz irodalom a hatvanas-hetvenes évektől kezdve tör utat Európában — Ibsen mellett az orosz regény e kor nagy, irodalmi kinyilatkoztatása. Flaubert barátsága Turgenyevvel, rajongása a *Háború és béké*ért — Tolsztoj korholó levelei a parasztságot oly szeretetlenül ábrázoló Maupassant-hoz —, és végül Dosztojevszkij, a nyugati polgári regény hanyatlásában ez a kései reménység, André Gide-nél éppúgy, mint a kortársi újmisztikusoknál: íme, nagyjából, az orosz regény európai hatás-vonulata.

És e ragyogó vonulat mellett szerényebben, de talán nem kevesebb fontossággal: a magyar! Petelei és Gozsdu, Tömörkény és Tolnai, Iványi Ödön néhány színtere, de Bródy Sándor néhány alakja, novellatémája is: mindez Turgenyevre és Tolsztojra, Dosztojevszkijre és Csehovra árulkodik. Mi rejlik e jelenségek, e rokonságok mögött? A magyar próza a századforduló előtt szakít a romantikával, Jókai örökségével. A nyolcvanas évektől kezdve ez a próza nem ábrándokat akar melengetni, hanem kényszerűen rádöbben a jelenre — a pusztuló dzsentri, a nyomorgó parasztság, az embertelen magányba süllyedt városi kisemberek —, és a harcba kezdő munkásság valóságára. Ezekkel a témákkal foglalkozott már az orosz irodalom is. Ez az irodalom tehát segítette a magyart a modernség, a realizmus meglelésében. És az oroszokat követő századforduló nélkül nem született volna meg a *Nyugat*-korszak regényművészete, és másképp alakult volna Móricz Zsigmondé is.

Kortársi irodalmunk élő testében tehát olyan áramlatok rejteznek, olyan előzmények élnek, melyek, ha kicsiben is, de azonosak a szovjet irodalom előzményeivel. Különösen hangzik, de ezeket az előzményeket, ezeket a hagyományokat a nagy szovjet íróknál, Solohovnál és Alekszej Tolsztojnál könnyebben kitapinthatjuk, mint a kisebbeknél. Az igazi nagyok nemcsak a legmerészebb újítók — hanem a leghűségesebb hagyomány-hordozók, megőrzők is.

Rokonság volt az, amiről szóltam, s ha mégoly távoli, mégsem egészen tanulság nélküli. Az ürügyet, az indítékot minderre a most megjelent egyik kötet, Alekszej Tolsztoj elbeszélésgyűjteménye adta.

De ha a sorozat másik új kötetét, Katajev *Hajráját* veszem kezembe, egészem másféle gondolatok sorát indítja ez el bennem. Polémikus gondolatok ezek is — de hisz a szovjet irodalom méltó, megillető helyre állítása érdeké-

ben — ne áltassuk magunkat! — még igen sok tévhittel, hamis elmélettel kell polemizálnunk!

Alekszej Tolsztoj kötete azzal a váddal késztetett szembeszállni, hogy a szovjet irodalom nem mert újítani, megmaradt valamely kitaposott ösvényen — s ez az ösvény menthetetlenül vezetett a sematizmushoz. Azt hiszem, itt lenne az ideje, hogy a szovjet irodalom problémáival is az eddiginél magasabb szinten, kevésbé „protokoll-szerűen", igényesebben és elmélyültebben foglalkozzunk. Ez az igény késztet a *Szovjet Írók Válogatott Műveinek* sorozatára általában is kitekintenem. Nem kétséges, hogy a szovjet irodalom népszerűsítése az elmúlt esztendőkben éppen nem volt szerencsés minálunk, s többet ártott, mint használt ennek az irodalomnak. Az egyértelmű — de nem egészen őszinte és jóhiszemű — lelkendezés, mely a szovjet regényeket a sajtóban kísérte, nem mert különbséget tenni a valóban jelentős és közepes, sőt gyenge alkotások között. Ez a módszer oda vezetett, hogy közönségünk és íróink szemében a propaganda eleve veszélyeztette ennek az irodalomnak hitelét, s a közepes, sőt gyenge művek alaptalan felmagasztalásával eltakarta a valóban nagyokat és fontosakat. Az egyébként jó szándékú és nem mindenben értéktelen Popovot hiba lenne egy polcra helyezni Leonovval, vagy Gladkovval — mert az ilyesmi csak az utóbbiak hitelének árthat.

Az, hogy a szovjet irodalmat egészében, forradalmian új és eszmeiségében legmagasabbrendű irodalomnak tekintjük, nem jelentheti azt, hogy egy közepes szovjet írót Thomas Mann vagy Hemingway fölé kívánunk állítani. Fontos — de itt meg nem oldható — feladatot jelentene a szovjet irodalom világirodalmi helyének kijelölése —, annak az újszerűnek és lényegesnek tudatosítása, amit ez az irodalom magában hordoz. De ennek a feladatnak meg-

oldásához az is hozzátartozik, hogy a figyelmet ráirányítsuk olyan írókra is, akiket bonyolultabb szépségeik, igényesebb módszereik miatt az eddigi, felületes propagálás többnyire mellőzött. Leonyid Leonov jelentősége még mindig nem eléggé világos előttünk, és Maliskin istenhátamögötti embereiért csak néhány valóban beavatott irodalom-értő lelkesedett eddig.

Katajev *Hajrá*ját sokan érzik ma némiképp avultnak — holott két évtizede, mi, az akkori magyar olvasók, épp újszerű szerkesztési, ábrázolási módja miatt szerettük meg. De nem ritka jelenség, hogy a túlságosan is újszerű művek hervadnak el leghamarabb. Mégis, igazságtalanok lennénk, ha a *Hajrát* teljességgel elavultnak tekintenők. Merészségéből, lendületéből sok mindent megőrzött ez a mű; riportszerűsége, pergő változatossága egy új témakör meglelésének izgalmától átfűtött. A nagy, szocialista építkezések pátosza támad föl ezeken a lapokon — egy hősi kor fontos dokumentuma a *Hajrá*. A maga nemében bátor és kezdeményező — és ha szabad személyes véleményt kockáztatnom — egy másik, sok tekintetben szintén túlhaladottnak tetsző, de valójában nagyon is nemes, merész kezdeményezéseket megvalósító regény testvérének érzem — Gladkov *Cement*je párjának. Emez az expresszionizmus eszközeivel él — stílusával is hangulatot, kort és környezetet idézőn, a polgárháborúk utáni szakasz feszültségeit és hiteles hősiességét. Hasonló hősiesség él a *Hajrá*ban is, a fiatalság költészetével gazdagon, az első lendület mámorában, a kialakuló élet örömével, egy születő, új embertípus szépségével és bájával, aminőhöz hasonlóra a *Távolban egy fehér vitorla* lapjain bukkanunk. A *Hajrá* előadásmódja, szerkezete a legnemesebb riportműfajból őriz valamit — stílusa, hangja azonban valamit a költeményből —, a vers szárnyalásából és merészségéből.

Ha ennek a sorozatnak érdemeit számba vesszük, nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy ez a vállalkozás műfordítás-irodalmunkban is komoly eseményt, sőt talán egy új fejlődési szakaszt jelöl. Felesleges most a magyar műfordító-művészet klasszikussá vált gyakorlatáról, hagyományáról szólni Kazinczytól, Aranyon át Babitsig, Tóth Árpádig, Szabó Lőrincig, a legfiatalabb nemzedékig. Ma már azt is megállapíthatjuk, hogy a szovjet költészet, a szovjet próza is egy új műfordító gárdát nevelt föl.

A *Szovjet Írók* sorozata fontos szöveggyűjteménynek ígérkezik. Köteteiben fogjuk megtalálni azt, amit a szovjet irodalomban valóban időtállónak érzünk — azt, ami ebben az irodalomban igazán nagy és világirodalmi. Azt hiszem, ennek az irodalomnak egy új, az eddiginél is gazdagabb és merészebb korszaka előtt állunk. Kezdeményezőbb és igazabb lesz ez az irodalom, és épp ezért a maga eszmeisége, világnézete mellett mozgósítóbb is. Újsága, ígérkező frissesége annak a művészetnek lesz folytatása, mely ennek a sorozatnak eddigi köteteiben is testet öltött — vagy amelynek emléke a szovjet film legnagyobb alkotásaival kapcsolódik össze. Ennek a megszületendő irodalomnak itthoni elterjedését hivatott egyengetni ez a sorozat, midőn kialakítja és némiképp szentesíti is az eddigi szovjet irodalom valódi értékrendjét, és felmutatja, kezünkbe adja legjelentősebb, legtisztultabb, világirodalmi rangú alkotásait.

A KILENCEDIK HULLÁM

(Ilja Erenburg könyve)

1

Bemutatni korunkat, egész emberi változatosságában, sokféleségében, legjellemzőbb alakjaiban és sorsaiban, életének bonyolultságában, és még ez élet színtereinek tarkaságában is: íme a vállalkozás, mely Erenburg regényének jelentőségét megadja. *A kilencedik hullám* nem csupán folytatása a *Vihar* bizonyos cselekmény-ágainak, de gyümölcse is annak a korfestés-törekvésnek, melyhez Erenburg csak rendkívüli erőfeszítések árán juthatott el. Azt hihetnők, hogy a példák és előzmények, Balzac és Tolsztoj egész kort ábrázoló remekművei vajmi keveset segíthetnek a kortársi írónak: inkább csak visszariaszthatnak a feladat nagyságától, melyre egyedül a legnagyobbak mertek vállalkozni.

Hányan próbálkoztak is már a balzaci és tolsztoji vállalkozás „új módszerű", „korszerűbb" megismétlésével! Hány „regényfolyam" született is az elmúlt évtizedekben, micsoda szellemes és elkápráztató technikai ötletekhez folyamodtak a regényírók, hogy koruk egészét sikerüljön felölelniök. De a tenger sehogy sem fért el ezekben az edé-

nyekben — ezek a medencék sohasem tudtak a kor igazi viharainak szelében hullámzani. Balzac és Tolsztoj óceánja mellett a modern regény csak az öblök vagy a partmenti tócsák vízszínét csillogtatta.

Felelőtlenség lenne Erenburg regényének művészi eredményeit, ábrázolási megoldásait a két óriás mértékeivel mérnünk. Mégis, Erenburg azok közé tartozik, akik az irodalom körképét tudták nyújtani a világháború utáni évek emberiségéről. A panoráma, mely a regény fejezeteiben elénk tárul: csak egy nagy eszme csúcsáról nyílhatott meg az író előtt. Ez az eszme: a béke eszméje — s annyi szereplőt és színteret tömörítenie, összefognia Erenburgnak azért sikerült, mivel a béke és a háború kérdése köré csoportosította őket. Erenburgnak olyan kulcs volt a kezében, mellyel minden szívet, minden jellemet kinyithatott. A regény szerkezetének, cselekményének, hangulatának egységét a béke eszméjének központi szerepe biztosítja. Ez tette Erenburg számára lehetővé, hogy elvezessen bennünket a moszkvai lakásokba és az amerikai ültetvényekre, az épülő szibériai városok parkjaiba és a Champs-Elysées ívlámpái alá, a New York-i bárokba és a prágai sörözőkbe, a szovjet erdősáv-ültetések színhelyére, és a Mississippi partjára. E változatos, tarka vidékek a könyv alapeszméjéből eredő *szükségszerűséggel* tárulnak ki előttünk. A szovjet orvost és az amerikai szenátort, a Vörös Hadsereg őrnagyát és a „forma bontó" francia költőt, a néger festőt és a német nagyiparost, a fiatal szovjet tanítónőt és a Pentagon osztályvezetőjét — ezeket a földkerekség más-más tájain élő, s egymásról gyakran még csak nem is tudó szereplőket nem írói szeszély vagy játék vonultatja fel a regény fejezeteiben, hanem a béke-eszme kifejtésének publicisztikai-művészi igénye.

A regény átéleti, megérteti velünk a béke-eszme nagy

nemzetközi hatóerejét, kisugárzását — a békéért munkálkodó emberek, s mindennapjaik valóságát. Tények, számadatok, nyilatkozatok, beszámolók bizonyítékai, okfejtései után képzeletünk áhítozik az olyan megismerés után is, aminőt csak Dumas professzor töprengéseiből, Sablone tengerparti villakertjének őszi csendjéből, vagy Krilov orvos hajnali merengéséből meríthetünk. A béke-eszme erejének, költőiségének megértéséhez át kell élnünk valamit Vera és Krantz csókjából, a megtiport Hirestone fájdalmából, a Schirkét arcul ütő Mado haragjából, és a kétsoros zakót csináltató Minajev életörömeből, börtönt és vállatást tűrő, mosolygó szilárdságából is.

Igazi költők mindig is hozzáadtak valamit az eszmékhez, melyeket kifejeztek műveikben. Az érzés melegét, bensőségét, színét adták hozzá. Fel kell figyelnünk e regényben arra, *ahogyan* Erenburg a béke mindennapi valóságát, a szovjet mindennapok békéjét érzékelteti. Ő már nemegyszer szólt arról, hogy a béke nem csupán a munka hősiességét jelenti, de a gyermek mosolyát, a madár röptét, a fény játékát, a virág illatát is. *A kilencedik hullám*ban a béke: *az emberi élet teljességével* egyenértelmű. Azzal a teljességgel, mely valami nagy tett, boldogság, felismerés, vagy elszánás nyomán támad bennünk. A béke: az emberi szív túlcsordulása — az öröm, a tisztaság cseppjeitől. Erenburg regényében a béke valóságát egyaránt érzékeltetik a szibériai tavasz illata, az erdőt ültető és gyermekét virrasztó Natasa kimerültsége, Vlahova színpadi alakítása, és Krilov komoly, megértő tekintete, mellyel Sablone lelkében olvas. Nem ok nélkül jut e regényben oly fontos szerep a szerelemnek, a mély, szívtépő szenvedélynek, az öröm tiszta és szabad áhításának, vagy az elveszett boldogság kitörölhetetlen emlékének. Micsoda szálak fűzik egymáshoz ezeket az embereket — a halál sem tépheti őket szét! A halott

Szergejt Mado néha szinte maga mellett érzi — és az imádott férfi emléke hányszor oldja föl Vlahova magányát. Mennyi költészet rejlik abban is, ahogyan Erenburg nőalakjai szerelemre gyulladnak — egész lényükkel, szinte villámsújtottan, boldogan és tehetetlenül —, mint valamikor Puskin fiatal leányai. Az érzések mennyi gyengéd árnyalata, a szív mennyi vihara gazdagítja ezt a regényt. A béke világa: a teljes, a valóban emberi világ.

De mekkora erő a *másik* világ rajzában is! Theodor Dreiser óta senki sem tudta ily megdöbbentő hitelességgel ábrázolni az amerikai élet ridegségét, őserdei kuszaságát és értelmetlenségét. Mániákusokat látunk, mint Low szenátor, nem épp becstelen, de annál meghasonlottabb s menthetetlenül lezüllő egyéniségeket, mint Mary, tanácstalanul tántorgókat, mint Richter, pánikba hullókat, mint Mac Corn, közönségeseket, mint Pinaud stb. Csömör, meghasonlottság, unalom, émelygés: íme az érzésállapotok, melyekben a háború táborának valósága szemléletessé válik. És az elvakultság, a kusza, zavaros indulatok, a korlátoltság, a törtetés, a féktelen önzés, a rágalom, a hazugság rajzait még kiegészítik a háború táborának fejezeteiben: az intrikának, az ámításnak, a cinikus megtévesztésnek, egymás áruba bocsátásának és elárulásának, a kegyetlenségnek és a gyávaságnak helyzetei és fordulatai.

A regény mondanivalóját szerencsésen sommázza két típus, két sors és fejlődés: Sabloné és Nivelle-é. Az előbbiben Erenburg az útját kereső, s a tévutakról, vargabetűkről az igazi útra végül rátaláló, az igazságot annyi szenvedés és vívódás után oly boldogan meglelő ember sorsát rajzolja meg. A regénynek talán legszebben, legtöbb lírával és gondolati gazdagsággal megteremtett alakja ez a Sablon. Indulatai, féktelenségei éppúgy növelik jelentőségét, mint vergődései — valamint makacssága, szívóssága, mellyel az

igazság után veti magát — és szenvedélyes következetessége, mellyel felismeréseiből a végső tanulságokat és elhatározásokat le tudja vonni. Ez a merész és mindig a „maga útjait" járó újságíró, aki annyi fürkésző gyanakvással és bizalmatlansággal érkezik a Szovjetunióba, s aki még később is oly eltökélten hangoztatja magának, hogy „a kommunistákhoz semmi köze" — épp tisztasága, becsületessége miatt válik a béke harcosává.

Valóságos ellenképe: Nivelle, a költő, az egykori kollaboráns, a milliomos szenátor veje, aki Paul Valéry dicséretére büszke, s aki épp eléggé okos és cinikus ahhoz, hogy helyzetének megalázó voltát, szánalmasságát felismerje. Nivelle is „vívódik" — az egykori költő fel-felágaskodik benne az ostoba politikusok és az üvöltő terroristák ellen, akikkel „dolgozni" kényszerül. De Nivelle-nél a „vívódás" mindig megalkuvásba torkollik — megalkuvásba, mely egyre sietteti felbomlását. Ez a felbomlás: a burzsoá kultúra felbomlása is, melynek folyamatait Nivelle sorsában Erenburg oly éles figyelemmel kíséri végig.

2

Erenburg szerkesztő művészete külön figyelmet érdemel. A regény szerkezeti egységét elsősorban alapeszméje biztosítja. De a szertelen, sokféle, tarka anyag elrendezése így is nehéz írói feladat volt. Erenburg *A kilencedik hullám*ban tovább fejleszti a *Vihar* szerkezeti megoldásait. Ezek sokban emlékeztetnek azokra a szerkezeti ötletekre, melyekkel az utóbbi évtizedek nyugati irodalma kísérletezett. Erenburg azonban éppen ellenkező eredményekhez jut el, mint a nyugati írók. Emitt a sok szálból szőtt cselekmény, az egymás mellé töredékesen illeszkedő mozaik-da-

rabkák, a párhuzamosan, „egyidejűleg" futó esemény-sorok: a kapitalista világ szétdaraboltságát, az osztálytársadalom ijesztő értelmetlenségét, az élet „talányosságát", megfejthetetlenségét fejezték ki. Ezt a hatást keltette Jules Romains *Jóakaratú emberek* című regényciklusa, ezt Huxley *Vak Sámsona*, s ezt Dos Passos *Nagyvárosa* is, mely utóbbi különösképp nyomasztón érezteti New York légkörét, sorsainak értelmetlenségét, embersűrűjének reménytelen, csüggesztő nyüzsgését. Míg a polgári írók kezében ez a szerkezet a világ széthulltságát érzékeltette — addig Erenburgnál ellenkezőleg: azt az egységet, melybe a békeharc fogja össze a *valóban* jóakaratú embereket, óceánok és földrészek távolságain diadalmaskodón.

Túlságosan terjedelmes anyaga úgyszólván lehetetlenné teszi, hogy a jellem- és lélekrajznak, a helyzetek teremtésének hagyományos, regényírói megoldásaival éljen. *A kilencedik hullám* — még fokozottabb mértékben, mint a *Vihar* — az alakok sűrített-tömörített, néhol csaknem epigrammai, másutt könnyeden és sommásan vázlatszerű bemutatásával él. Csoportok, világnézetek sorsát, útját jelzik és szemléltetik alakjai. Ugyanakkor azonban nem lehet elhallgatnunk, hogy a *Vihar* sokkalta részletesebben kidolgozott helyzetei, érzésállapotai, jellemei: megragadóbb, költőibb hatást keltettek. És az is kétségtelen, hogy vannak *A kilencedik hullám*ban felületesen bemutatott alakok. Különösen a népi demokratikus országok típusai, epizódalakjai maradnak szürkék — a köréjük bonyolódó cselekmény túlságosan is kalandregényszerű, s az atmoszféra, melyben mozognak, sokkal kevésbé sűrű, mint a szovjet, az amerikai, vagy a francia élet légköre. Ha valahol, úgy ezekben a részletekben lehet Erenburgtól több megfigyelő erőt, árnyaltságot és anyagismeretet számon kérnünk.

Erenburg regényében az orosz irodalom nagy hagyo-

mányainak továbbfejlesztését találhatjuk meg, Erenburg elsősorban a sűrítés-tömörítés módszereit sajátítja el Tolsztojtól. *A kilencedik hullám* elbeszélési üteme ugyancsak különbözik a *Háború és Béke* higgadtan epikus menetétől — mégis, a jellemzés módja, sőt, a szerkezeti egységek lekerekítése terén Erenburg elsősorban Tolsztojtól tanul. Gondoljunk a *Háború és Béke* felépítésére, s különösképp arra, ahogyan Tolsztoj egy-egy fejezetnek epigrammatikus lezárást ad, s záróképeivel, csattanóival a teljesség, a kerekdedség megnyugtató érzését kelti bennünk. Ugyanezt az eljárást találhatjuk meg Erenburgnál is; szellemes és erőteljes fejezet-zárásaiban mintegy összesűrűsödik a cselekmény lényege.

A kilencedik hullám ábrázolási gazdagságához társul: hangulati sokrétűsége is. A regénynek két alaphangja van: egy szatírai és egy lírai. Ez a két hang a variációk bonyolult szövedékében váltakozik egymással. Metsző gúny, szikrázó kritika, kardcsapásszerű mondatok — és költői hangulatok: tavaszi est a párizsi utcákon, Kijev újonnan ültetett gesztenyefasorainak lehelete, Moszkva hajnali képe... *A kilencedik hullám*nak elsősorban a hangulatképei, a szűkszavúságukban is lírai kitérői a feledhetetlenek.

A MANDARINOK

A SZABADSÁG ÚTJAI

(Jean-Paul Sartre és a francia egzisztencializmus)

1

Annyi szolgai esztendő után a francia gondolatot ismét a szabadság eszméje gyötri — ha nem is politikai, de erkölcsi értelemben. Sartre regénye, melynek cselekményében minduntalan utalásokat keresünk írójának divatossá vált bölcseletére: az egzisztencializmusra — ez a bonyolult és kusza írásmű, a maga talányosságában és többértelműségében úgy érdekel bennünket, mint az új útjait kereső európai szellem egyik legjellegzetesebb megnyilvánulása. Mily különös, hogy szabadság és újság épp a talányossággal szövődnek egybe, elválaszthatatlanul, s mily meglepő, hogy ez a regény épp írója tanainak igyekszik legkevésbé bizonyítékául szolgálni — mintha az igazán szabad ember még tulajdon meggyőződésének sem válhatnék szolgájává! Aligha véletlen, hogy ennél a komor és korának maradék illúzióit is oly kérlelhetetlenül visszautasító írónál az ember nagyságának és szorongásának kérdése válik ma időszerűvé, mintha annyi alacsonyság és szorongatottság után a jövő reménye egyébben sem ölthetne már testet! De Sartre még a reményt is elveti magától: higgad-

tabb, keményebb pesszimizmussal még senki sem emelte új trónjára az embert.

Háború után születhetnek csak ilyesfajta tanok, melyeknek baljós divatjáért mégsem alkotóik felelősek: csak háború után, s a miénkhez hasonló, új zűrzavarban nézhet szembe ily érzelmességtől ment, ily reménytelen és mégis bátor, akaratos pillantás az emberiség jövőjével. Rosszakban edzett, új korszakra felkészülő szellem: lehet-e fájdalmasabb eredmény ily fájdalmas vajúdások után? Mégis, Sartre tanában van valami hősi vonás: mintha az európai lélek egyik végső erőfeszítése lenne, megmenteni az embert, s a tőle oly tragikusan elválaszthatatlan szabadságot.

Tudjuk, hogy Sartre tana, az egzisztencializmus, melynek nyomait e bölcselő alkotta regényben nem egykönnyen fedezhetnők fel, német gondolkodók ösztönző hatásából született. Ismerjük az utakat, a tekervényeseket és szerteágazókat, melyek e bölcselet apjától, Kierkegaardtól, Heideggeren és Jaspersen át — közeledőn az egyikhez és távolodón a másiktól — nem kis meglepetésünkre az új, francia egzisztencialista iskolához vezettek. És ha nem tudtunk volna már régóta arról az egyre erősbödő hatásról, melyet a francia bölcselet a német felől oly engedelmesen és készségesen, a gazdagodás és továbbfejlesztés oly nagylelkű vágyával fogadott magába, bizonyára fájdalmas csodálkozással és aggodalommal figyelhettük volna a francia lélektől oly távoli, s a francia gondolat évszázados, descartes-i hagyományaival olyannyira ellentétes heideggeri tanítás rajnántúli térhódítását. Voltak, akik a franciák egy súlyosabb — mert szellemi — vereségének jelét látták az egzisztencializmus párizsi divatjában, a kifáradt gondolat szolgai behódolását, az egykori irányító tehetetlenségének bevallását.

Nos, a Sartre megfogalmazásában ez a tan valóban

francia ábrázatot öltött, sajátos, morális hangsúllyal bővülten, s mintegy francia őseit lelte meg azoknál a gondolkodóknál, akik az értelem zsarnokságának nyíltan vagy titkon ellenszegültek. Sartre-nál az egzisztencializmus már azáltal is erkölcsi jelleget nyert, hogy a szabadság kérdését a tan egyik sarkalatos elemévé avatta. S mivel e regénynek, *A szabadság útjai*nak legalábbis első kötete, a *L'âge de raison,* a szabadság lehetőségeinek és lehetetlenségeinek annyi változatával szolgál, talán érdemes lenne egy pillantást vetnünk magára a bölcseletre is, melyből ez a kínzó probléma kisarjadt.

2

Heidegger tanításával rokon a Sartre-ében, hogy az embert a legteljesebb magárahagyottságban képzeli el, Isten nélkül, jelek és sugallatok nélkül, de híján mindazoknak a determináló elemeknek is, melyek sorsát és tettét meghatározhatnák. És íme, e súlyos alaptétel első, hősi következménye: az ember szabad, tökéletesen szabad, s azzá válhatik, amivé magát megteremti; az a sors, az a jelen és jövő jut osztályrészéül, amit magának kiválaszt. De mitévő legyen, ha életének egy bizonyos szakában a múltját *nem* akarja választani? Az önmaga tervét szüntelen a jövőbe vetítő ember mégsem tud megszabadulni a múltjától — Sartre, a gondolkodó, aki hiába próbálna felelni erre a kérdésre, inkább fel sem veti. De Sartre, az író — mert az új francia irodalom e különös egyénisége nem csupán a filozófiai tanulmány, de a regény, a dráma, sőt a film eszközeivel harcol a maga igazáért, Sartre, az író nagyon is ösztönösen érzi az ellentmondást, s regényének alakjai közül nem egy, így elsősorban Mathieu, a filozófiatanár, két-

ségbeesetten viaskodik önnön múltjával, származásával és társadalmi osztályával.

Az ember szabad választása természetesen a legteljesebb felelősség kötelékét is jelenti. Mégpedig minden cselekedetünkben és elhatározásunkban nem csupán önmagunkért, hanem az egész emberiségért is: itt nyílnak meg első ízben Sartre-nál a közösségi gondolat ama kapui, melyek szinte a kereszténység és a marxizmus felé is tárulnak, de melyeken ez utóbbi tanok igazi hívei aligha fognak belépni. Az a mód, ahogyan Sartre a *délaissement*-ból, az ember eredendő és feloldhatatlannak tetsző, s az egzisztencializmus német vallói által oly tragikusan kihangsúlyozott magányából a közösség eszméjéig, az egész emberiség vállalásáig az egész emberiségérti felelősség átérzéséig eljut, egyaránt rokonszenves lehetne keresztények és marxisták számára. Felebaráti és közösségi érzés sajátos vegyüléke a sartre-i felelősségvállalás: és mégis, az egyik lelkiségének, s a másik meghatott lírájának egyaránt híján! De ez a tan, mely mindenestől az emberre, a magányosra és mégis közösre, az elszigeteltre és elhagyottra, de vállalkozásában és felelősségében az egész emberiség sorsával egybeforrtra épül, egyetlen, abszolút alapul csak a descartes-i *cogitót* választhatta; Sartre, a gondolkodásban öntudatra ébredő ember magányából és alanyiságából jut el az emberi közösségig. Kollektív alanyiságnak nevezhetnők a cogito elvének ilyen értelmezését: gondolkozunk, tehát vagyunk — én, s velem együtt az emberiség! Descartes tételének ez lehetne a sartre-i megfogalmazása.

Az ember a kezdet s az ember a vég, az ember az eszköz és a cél — az „ember az ember jövője" — és üdvössége is! Mivel nincs Isten és törvény, az ember magát csak önmagához mérheti, s önmaga dönt is céljairól, hogy azzá válhassék, amivé akar. Végzetes szabadság! Sartre is an-

nak nevezi: szabadságra *ítéli* az embert! S itt következik a második lépcső, az *engagement*, a kötelezettségvállalás eszméje, Sartre tanának egyik legfontosabb fejezete. A szabad ember először választ, majd vállalja a választottat — s akár a szabadság feladását is! Mint például Brunet, a kommunista, akinek egészséges, ősi valóságteremtő ereje oly megnyugtatóan bűvöli vissza realitássá a regény valószínűtlenbe szétporló környezetét és alakjait. Brunet mondja Mathieu-nek, aki oly hipochondriás gonddal ragaszkodik önnön szabadságához, hogy ez már valóságos börtönné változott számára: „Mi egyébre jó a szabadság, ha arra nem, hogy kötelezettséget vállaljunk valahol?" És hozzáteszi: „Mindenről lemondtál, hogy szabad lehess. Tégy még egy lépést: szabadságodról is mondj le — és mindent visszanyersz!" Honnét ismerősek e szavak? És ki az, aki egyszer már arra intett, hogy veszítsük el életünket, ha meg akarjuk tartani?

Sartre igen erélyesen tiltakozik az ellen, hogy tanát holmi kvietizmusnak tekintsék: az engagement-t cselekedetek követik, s az ember cselekvése, nem pedig természete határozza meg. Mi több: cselekedetei alkotják magát az ember — senki sem születik gyávának vagy hősnek —, és a gyáva számára éppúgy megnyílik a hősiesség útja, mint a hős számára a gyávaságé. *Choix* és *engagement*, választás és vállalkozás tana ily módon a szabad akarat elvének édestestvéreként mutatkozik meg előttünk: az egzisztencializmusban ugyanaz hősi és emberi, ami a kereszténységben is!

Ez a filozófia, mely első hirdetőinél oly elválaszthatatlanul összenőtt az ember magányának, feloldhatatlan magárahagyottságának gondolatával, Sartre-nál makacs, nosztalgikus következetességgel tör a magányból a közösség felé, embert és emberiséget egy nagylelkű, bizakodó gon-

dolat gyűrűjével akarván jegyességbe kapcsolni. A germán egzisztencialisták dermedt egyedülsége a legzajosabb piactéré változott, boldog mezőnnyé, melyen a teljes magány a teljes közösséggel ölelkezik. Mindenki magányos ebben a tömegben — s mindenki magánya mögé az egész emberiség sorakozik fel. Sartre az ember legmagányosabb élményét, a gondolkodást, a cogitót megfelezte már a közösséggel, s ugyanígy a szabadságot is megfelezi: mihamar rá kell ébrednünk — véli —, hogy szabadságunk teljességgel a mások szabadságától függ, s a miénktől a mások szabadsága. Valójában ezekkel az áthidaló, összekapcsoló törekvéseivel mond ellent legszélsőségesebben az egzisztencializmus eredendő misztikájának — és itt sikerül tanát legközelébb vonnia a szocializmushoz, melynek oly sokkal adósa.

De mégis, mielőtt kelleténél könnyebben engednők, hogy ez az egység és szintézis meggyőzzön bennünket, méltán hallathatjuk a kétség és aggály szavait is: vajon nem volt-é könnyebb Sartre-nak ember és emberiség közé vernie hidat, tehát konkrétot az elvonttal párosítania, semmint embertől eljutnia a *másik* emberig? A Sartre előtti egzisztencialisták, a maguk kontemplatív, misztikus világának köreit épp azért zárták egyre szűkebbre, mivel az ember legszemélyesebb élményeit másokkal megoszthatatlanoknak és közölhetetleneknek vélték; de kívülük is nem egy költő élte át a „csillagtól csillagig" jeges tragikumát. Az emberiséghez bizonnyal könnyebb és rövidebb az utam, mint a legközelibb szomszédomhoz! S ha erre gondolok, menten kétségessé válik Sartre diadala, melyet a *mindenkivel* megosztott gondolatban és szabadságban, magány és közösség ellentétének feloldásában vélt arathatni.

De hogy Sartre mégsem tudott egészen elszakadni az egzisztencializmus misztikus elemeitől, azt leginkább akkor árulja el, amikor a *transcendence*-ról szól, az önma-

gunkból *ki*emelkedés, az önmagunkon *túl*jutás szükségéről. Ebben a túljutásban mutatkozik csak meg az egzisztencialista erkölcs igazi — a tan germán változatától leginkább idegen arca. A szabadság erkölcse ez, tehát valójában a rögtönzésé: előre meghatározott törvények nem irányíthatják. Sartre igen szellemesen, a műalkotás folyamatával hasonlítja össze az erkölcsi elhatározását. Amíg meg nem született, egyiknek eredményét sem tudjuk elképzelni, kiszámítani, vagy épp szabályokkal előre megkötni. S példaként két regényalakra hivatkozik, akikben egyazon helyzet és indíték két ellentétes, és külön-külön mégis helyénvaló, „erkölcsös" elhatározást szült. Bármit választhatunk, ha elhatározásunk a szabad *engagement* jegyében születik!

Nem oktalanul nevezi hát Sartre a maga tanát és erkölcsét *humanistának:* az ember méltósága és nagysága ihlette meg, baljós nagyság és méltóság, hisz értük az ember olyan tartományokról kényszerült lemondani, melyekben talán esendőbbnek, meghasonlottabbnak ismertük, melyek azonban csábítóbb, kalandosabb végtelent ígértek, mint ez a kicsiny, habár nagyon is emberi testre szabott, ez a kopár és könnyen felmérhető, ez a csalódottakat és merész álmaikból kiábrándultakat oltalmazó, új, szegényesebb tartomány.

S most mérjük le, hogy e tan és erkölcs gyümölcseiben maga a mű miként részesedik!

3

Korai lenne végső véleményt mondanunk *A szabadság útjai*ról, melynek harmadik kötete meg sem jelent még, s melynek alakjaiban csak erőszakoltan lehetne kimutatnunk Sartre bölcseletének szószólóit. Bármily újsze-

rűek és meglepőek sok helyütt az első rész: a *L'âge de raison* jelenetei, bármily bonyolult, látomásszerű technikával épül a második rész: a *Le Sursis,* e mű újsága nem a formában mutatkozik meg. A *L'âge de raison* Mathieu-nek, a szabadságához rögeszmésen ragaszkodó filozófiatanárnak egy nagyon is hétköznapi, de azért nem kevésbé erkölcsi jelentőségű dilemmáját mutatja be: teherbe ejtette barátnőjét, Marcelle-t, s most két út között választhat — vagy feleségül veszi — habár nem szereti többé —, s ily módon lemond féltve őrzött szabadságáról, vagy vállalja a rossz lelkiismeret, a gyávaság, a megalkuvás szemrehányásait, s a börtönné vált szabadságot, melyről talán csak Ivich, a serdülő módon gonosz és szeszélyes, de a maga erkölcsiségében mégis biztosabb és megtántoríthatatlanabb orosz lány kedvéért tudna lemondani. Ez a „történet" ama *példákra* emlékeztet, melyekkel Sartre a maga bölcseleti értekezéseit oly szellemesen és meggyőzően szokta tarkítani; erkölcsi választás és engagement lehetőségei egyformán csábítóak mind a szabadság, mind a kötöttség felé, habár az előbbi ugyancsak kötöttséget jelent; Mathieu szabadon választhat a magzatelhajtás és a házasság megoldásai között, s Sartre, e hétköznapi vívódás teljes lélektani és dialektikai bemutatásával mintegy a szabadság és az elhatározás összekapcsolódásainak, ütközéseinek, fejleményeinek paradigmáját is nyújtja.

Sartre erkölcsi törvénye, melynek legmeglepőbb újsága abban rejlik, hogy az erkölcsi elhatározást nem tudjuk előre megszabni, kiszámítani, feltételekhez rögzíteni: némiképp emlékeztet a modern fizika „bizonytalansági reláció"-nak nevezett tételére, s így talán első jele annak, hogy a fizikai világkép megváltozása szellemiekben és erkölcsiekben is következményekkel jár. Mathieu példája mégsem bizonyít: csak ábrázol valamit — a gyáva és nádszálként

hajladozó ember imbolygását a váratlanul, ötletszerűen elébe bukkanó elhatározási lehetőségek között. Mathieu, zsebében a lopott pénzzel, házasságra és magzatelhajtásra egyaránt készen keresi fel Marcelle-t — s végül mások döntenek helyette: felelősségét azonban még ez a negatív elhatározás sem csökkentheti. De az ő esetében éppúgy az erkölcsi döntés kiszámíthatatlansága bizonyosodik be, miként Danielében, a bátorében, ki „ördögi" intrikával Mathieu házassága érdekében dolgozik, s végül, pederaszta létére, a szabad választás hirtelen mámorában, mintegy *önkínzásból* a várandós Marcelle-t maga veszi feleségül.

Ez a „lélektanilag" erőszakoltnak tetsző megoldás nagyon is szabatosnak bizonyul a sartre-i erkölcs, a sartre-i filozófia szerint: Mathieu elszorult szívvel döbben rá, hogy kettejük közül Daniel a *szabad,* hisz *cselekedett,* míg ő a körülmények választását fogadta el a magáé helyett. Hisz bátrak és gyávák közt épp az a különbség, hogy a körülmények választanak az utóbbiak nevében. „Ez hát a szabadság?" — tűnődik az utolsó, drámailag és filozófiailag egyaránt végsőkig feszített jelenetben — „Ő már *cselekedett;* nem hátrálhat meg többé tette elől: furcsa lehet háta mögött éreznie egy ismeretlen cselekedetet, melyet szinte már meg sem ért többé, s mely egész életét felforgatja. Amit én teszek, azt *semmiért* teszem; mondhatnám, megfosztatom tetteim következményeitől; mindig úgy alakul, mintha bármikor elölről kezdhetném. Mit nem adnák valami jóvátehetetlen cselekedetért!" Az új erkölcs nem *kívülről* bírál, s nem törvények szerint: *bensőleges* a szemlélete, s a cselekedet eredménye helyett csupán a *módját* tekinti.

Ezt a regényt nem bölcselő írta, hanem regényíró, erkölcs és bölcselet nem jegesednek benne tanulsággá, hanem életté és bonyodalommá olvadnak, s az egész mű, mint

holmi óriás anekdota, legfeljebb a tan valamelyik részlettétele mellé kívánkozhatik, ábraként. De ezt az ábrát ragyogó, friss képpé festették, s Sartre regénye, a maga normalieni logikájú szerkezetével, Gide és Jules Romains eredményein tovább épülő világával, nőalakjainak csodálatosan éles és éber rajzával, riportszerűen részlet-kutató, tájékozottságot csillogtató, cinikus-beavatott nagyvilágiságot és fürge-rögtönző realizmust egyesítő környezetábrázolásával, s a jelenetek drámaiságának oly mohó, elemzőn aprólékos, széleskörű kiaknázásával, aminőről a Sumatra-bárbeli jelenet is tanúskodik, de nem utolsósorban értekező szabatosságot és argot-tarkaságot egyesítő stílusával: remekmű, ha még oly csüggesztő módon is! De Sartre írói nagyságát még az első résznél is meggyőzőbben bizonyítja a *Le Sursis* cselekményének ideges szikra-sorozata, a müncheni találkozó előtti hetek Franciaországának véletlenül összekapott, kusza szálakból szőtt ábrázolása, mely a hovatovább elkopottnak tetsző huxley-i módszer olcsó „egyidejűségét" lázzal és izgalommal, csattanós helyzetszerűséggel és dokumentum-aktualitással, kábulattal és költészettel tudta gazdagítani.

Bármily kevéssé elégíthetné is ki ez a megállapítás az olyan egyetemes törekvésű és becsvágyú írót, aminő Sartre, művének belső értékét és tanulságát mégsem annyira bölcseletinek, vagy épp világnézetinek, mint inkább „regényelméletinek" érezzük. Minél vitathatóbbaknak és aggályosabbaknak véljük Sartre, a gondolkozó és filozófus nézeteit, annál megtámadhatatlanabbul, annál meggyőzőbben áll előttünk Sartre: a regényíró. Az európai regény megújhodása, melyet annyi kísérlettől, s mindannyiszor hiába vártunk, íme, egy filozófia „melléktermékeként" csaknem bekövetkezett. Sartre az emberábrázolás szintoly váratlan és új lehetőségeivel ajándékoz meg bennünket, mint annak

idején Dosztojevszkij. A nagy formabontók, keresők és kísérletezők után miért épp neki sikerült ez?

Mert nem formában és módszerben hozott újságot, forradalmat, hanem erkölcsben. A regény ugyanis mélyebb értelme szerint, s éppen mivel az *embert* választotta legértékesebb anyagául és „ügyéül": „erkölcsi" műfaj! Forgasd fel, újítsd meg az erkölcs régi ágyait, s gyökeresen felforgattad, megújítottad a regényt magát! Proust, aki az Idő eresztékeit feszegette, épp ahhoz nem nyúlt, amit az Idő oly időtlenül és változatlanul ölel: az erkölcsi lényhez, kinek cselekedetei végre is erkölcsi mértékek és szemléletek szerint minősülnek. A prousti műnek csupán varázsigéi újak, varázslata a régi: a bűvös teáscsésze illatos felszínéről, a régi, a jól ismert, a stendhali, vagy ha akarjuk: a descartes-i ember emlékei páráznak föl. Gide is csak félútig jutott az újításban: az ábrázolás forradalmár klasszicizmusára törekedett, szemét az egyszer már megvalósultra, a francia XVII. század tökéletes példájára függesztve. S merőben történelmi jellegű újítás vágya sarkallta Thomas Mannt, amikor a mítosz eszközeihez és szemléletéhez visszakanyarodott. Az igazi újító mégiscsak Dosztojevszkij maradt, aki az újítás lehetőségét az erkölcsben, és magában a cselekedetben, a cselekedet erkölcsi és lélektani indítékaiban ragadta meg. Felismerésének és elhatározásának igazi jelentőségét alig vette észre valaki Gide-en kívül, aki azonban nem tudott a talált kinccsel mit kezdeni.

Meggondolatlan bőkezűség lenne Sartre újításának a Dosztojevszkijé mellett mutatni helyet. De amiként Dosztojevszkij a maga hőseinek cselekedeteiben a lélektaniaknál is mélyebb és lényegesebb indokokat engedett érvényesülni, ugyanúgy Sartre, a választás, az engagement és végül a nem eredménye, de módja szerint minősített cselekvés ábrázolásával, lélektan és cselekmény új lehetőségeit

nyitotta meg — követői számára. Ami Dosztojevszkijnél szélsőséges elragadottság, látomás és féktelenség, az Sartrenál cerebrális tervszerűség, céltudatos előreszámolás, aprólékos, habár gondosan és ötletesen álcázott gondolati szerkezet. Az előbbi egyaránt elérhető és elérhetetlen valamennyiünk számára — az utóbbi csak egy iskola beavatottjainál és híveinél nyerhet értelmet.

És mégis, Sartre az egyetlen, aki méltó öntudattal vallhatja, hogy *túl jutott* valamin, kihántotta a regényt a régi törvényű cselekvés hálóiból, s egyforma közömbösséggel folyamodván a regényírói műhely divatos vagy divatjamúlt eszközeihez, merőben erkölcsi felismerésből merítve teremtette meg a leglényegesebb vonatkozásaiban is új, lélektanon és világnézeten is túlmenően új értelmű, modern regényt. Az embert ugyan nem újította meg, csak viszonyát, önnön elhatározásaihoz és cselekedeteihez, melyek eddig nagyon is descartes-i módon kapcsolódtak láncszemek feltörhetetlen sorává. Ezt a láncsort Gide action gratuite-je éppen csakhogy meglazította, de mondhatni, szeszélyből, távolibb szándékok nélkül. Sartre-nál szétrobbant a lánc, s megjelent a színen, építőn és rombolón, az emberi erkölcs és cselekedet „bizonytalansági együtthatója" — új, kiszámíthatatlan, s az eddigieknél gazdagabb változatainak ígéretével.

Az „egzisztencialista" regény zártabb a stendhalinál, s lazább a szürrealistánál. Cselekménye talányosan kanyargó és bújkáló, s csak akkor rendeződik áttekinthetővé, ha kulcsát megleljük. De ez a kulcs: az egzisztencializmus, melynek vitathatósága oly fájdalmas kétséget ébreszthet a modern regény egyik legszebb eredményének szilárd volta iránt.

Pedig Sartre módszerének egyik különösképp csábító következménye az a kiegyezés, az az összhang, melyet for-

radalmi haladó és kísérletező irodalom, sőt szürrealizmus — és széleskörű, egyénit és közösségit egyaránt átfogó, az embert mind magányában, mind emberiség-voltában ábrázoló realizmus közt megteremt. Sartre regényeiben csodálatos következetességgel és könnyűséggel illeszkednek egymásba a szürrealizmus és realizmus körei: a modern irodalom legélesebb ellentétei oldódnak fel az egzisztencializmus szemléletében, melynek nem a valóság, vagy a valóságfelettiség a problémája immár, hanem az ember teremtő, tehát realitást és szürrealitást egyforma hitelességgel létrehozó elhatározása és cselekedete. A szabadság új útjai váltakozva vezetnek át a valóságon és a valóság tagadásán, s ez sajátos villódzást, fénytörést kölcsönöz az egzisztencialista műveknek, melyekben testvérien fér meg a leghétköznapibb valóság, a leglázasabb látomásokkal és jelenésekkel, s a meghökkentően sajátosra vadászó képzelet escapade-jaival.

Sartre műve ily módon azt bizonyítja, hogy a realizmus új igényeivel fellépő európai regény éppen nem szakít a szürrealista múlt kísérleteivel és eredményeivel, hanem két tanulság összeegyeztetésére törekszik, vagy másképp egy új szemlélet összefogó, nagy kupoláját akarja vonni mindkettő fölé.

A REMÉNYTELENSÉG ÚTJAI

(Albert Camus)

1

Sartre egzisztencializmusa, mint bölcselet és hitvallás, méltán válthatott ki ellenkezést és tiltakozást egyrészt azokból, akik az értelmet ismét régi, méltó helyére kívánják ültetni — másrészt azokból, akik nem tudják beérni az emberi sorsnak Sartre által nagyon is szűkre szabott küzdőterével. Sartre *műve* azonban, épp regényelméleti kezdeményezésének frissesége s írójának tagadhatatlanul éber, felajzott tehetsége miatt, bizonyos várakozásra késztethetett: *tovább* tud-e haladni a felfedezett úton, s valóban újságot, megújulást hoz-e nem csupán szemléletben, de ábrázolásban is? Külön tanulmányt szánhatnánk annak megmutatására, hogy legújabb alkotásaival Sartre mennyire meghazudtolta mind e reményeket és várakozásokat — s mily kevéssé tud meríteni abból a forrásból, melyet valamikor oly bőségesnek hirdetett! Kiapadással fenyegető forrásnak tetszik a sartre-i szemlélet — s e bölcselő épp ábrázoló alkotásait meri legkevésbé a tulajdon tanításával táplálni!

Mi oka lehet ennek? Főként talán az, hogy Sartre nem

meri levonni bölcseletének végső tanulságait — legújabb darabja, a *Les Mains sales* legalábbis erről tanúskodik.

Ha levonná, megtörténhetnék, hogy — ha másként nem: ábrázolói mivoltában — ki kellene lépnie önnön bölcseletéből, cselekedetével meg kellene tagadnia tanítását. Szélsőségesebb szellem bizonnyal ettől sem riadna vissza, — Sartre azonban, úgy látszik, maga is rabja annak a *viscosité*-nak, melyet műveiben bölcseletileg és lélektanilag is, valóban élethűen és megkapóan ábrázolt! Pedig aki nem cselekszik, az hallgatni, vagy elhallgatni kényszerül, s előbb-utóbb belefullad az elhallgatott szavakba és igazságokba.

De mi történik azzal, aki elég szélsőséges és türelmetlen ahhoz, hogy cselekedjék és szóljon? Albert Camus példája talán megfelelhet erre a kérdésre!

Camus-t kissé könnyelműen tekintik Sartre-tanítványnak — főként idehaza, ahol a közvetlen tapasztalás és vizsgálás helyett sajnálatosan mind többen érik be másodkézből nyert értesülésekkel, zsurnaliszta hiedelmekkel. Camus épp azért *nem* tanítványa Sartre-nak, mert azon kezdte, amire mindmáig nem mert vállalkozni a másik. Élükre állította az egzisztencializmus legkényesebb problémáit, s ha bölcseletileg talán működvelő módjára is, de végső, megfellebbezhetetlen tanulságokat vont le belőlük. Két műve: a *L'étranger* és a *La Peste* e végső tanulságokon épül — s ezért fogy is ki az utóbbi alól az egzisztencializmus talaja.

Camus valóban szélsőséges lélek: egyezkedésre nem hajlón, az egzisztencializmusnak épp a leginkább egyeztethetetlen tanát ragadta meg, s akarta belőle kikovácsolni az igazán méltó és emberi magatartás parancsait. Míg Sartre regényei és drámái az egzisztencialista szabadság, illetve a szolgaság, a *viscosité* állapotainak kommentárjait, ábráit

nyújtják, addig Camus-t kezdettől csak az egzisztencializmus nagy alaptémája: maga a *lét,* illetve: az ember s a világ abszurd viszonya érdekli. Tanulságos megfigyelnünk, mily óvatosan és gazdaságosan távolodik e nagy témáktól felvetőjük: Sartre — aki egzisztencialista filozófiai műve mellett a *Nausée*-ban még gyakorlatilag is ábrázolja születésüket, majd néhány ragyogó novellában és első, ugyancsak remek drámáiban, de a későbbiekben, a kevésbé ragyogókban, valamint regényeiben is, egyre inkább a melléktémák felé fordul, szabadság és *viscosité* veszélytelenebb, ártatlanabb kérdéseinek szentelvén figyelmét, mint aki nagyon is jól tudja, miféle bosszút tartogatnak tanításának végső szavai! Camus viszont mohón és türelmetlenül épp e végső szavakra tör — s bosszújuk be is teljesedik rajta: kezei közt foszlanak semmivé!

A *Nausée* megrázó, kerti jelenetét, ahol Antoine Roquentin, e regény hőse *feleslegesnek* ismeri meg a világot, feleslegesnek a természetet, a társadalmat, feleslegesnek minden jelenséget és tárgyat, feleslegesnek magát a létezést és nem utolsósorban önmagát, mi több: feleslegesnek a létezés megszüntetését: az öngyilkosságot, a halált is — ezt a jelenetet, ezt a felismerést Sartre óvakodik akár ebben a művében, akár a későbbiekben tovább fejleszteni. Maga a *Nausée* egy olyan félmegoldással végződik, mely Sartre egész életművére válik jellemzővé és egyre jellemzőbbé: Antoine Roquentin, valóban indokolatlanul és feleslegesen, életben marad — illetve: nem szűnik meg létezni.

A tulajdon igazságától a hallgatás és elhallgatás felé távolodó Sartre-ral ellentétben, Camus egyre mélyebben fúrja magát igazságába. Filozófiai esszé-kötetében, a *Le Mythe de Sisyphe*-ben szenvedélyes következetességgel vállalkozik a világ abszurd voltának bizonyítására, sorra megmutatván az embert körülzáró „abszurd falakat", me-

lyeken átjuthatni hasztalan a remény! Ez a reménytelenség, helyesebben: *remény-nélküliség* talán legjellegzetesebb eleme mind a Sartre, mind a Camus filozófiájának, s egymagában is tanúsítja, mily messzire távolodott az új francia egzisztencializmus Kierkegaardtól. Itt áll az ember, egy abszurd és felesleges világban, ahol abszurd és felesleges maga is — abszurdak a kapcsolatai, a cselekedetei, a felismerései, a vágyai és a vigasztalódásai: van-e szemlélet irracionálisabb ennél?

Ha legalább reménykedhetnék az ember ... — de nem: épp reménykednie nem szabad, hisz ez a reménykedés a felismerés gyáva tagadása volna, kiegyezés, megfutamodás, önámítás, további kudarcok és csalódások forrása, az ember végső pusztulásának és lealjasodásának záloga!

Miként viselhetem el ezt az emésztő irracionalitást, ezt az abszurd világban, abszurd mód, örökké idegen magamat, és ezt az önként vállalt, abszurd remény-nélküliséget?

Camus itt, igen helyesen — s Sartre-nál bátrabban is, következetesebben is — felveti, Dosztojevszkij Kirilovja nyomán, a „filozófiai" öngyilkosság kérdését. A világ abszurd voltának, s a remény „reménytelenségének" felismerése nem kötelez már magában is öngyilkosságra?

A *Le Mythe de Sisyphe* erre a kérdésre nemmel felel. Mi több: Camus szerint épp az válik igazán képessé az életre, aki felismerte a világ abszurd voltát és remény-nélküliségét — aki szembe tudott nézni az életnek ezzel az egyetlen, legnagyobb igazságával! Az igazság felismerése elkötelez, és méltóvá is tesz az életre ...

Camus könyvének homlokán egy Pindaros-idézet sok mindent megmagyaráz a későbbi lapok tartalmából: „Ó, lelkem, ne áhítozz örök életre, hanem merítsd ki a lehetséges mezejét." S az öngyilkosságról szóló fejtegetés során Galiani abbé egyik mondását idézi még Camus: „Nem az a

fontos, hogy meggyógyuljunk, hanem, hogy tudjunk együtt élni a bajainkkal." A világ abszurditásából sem gyógyulhatunk ki: tanuljunk meg hát együtt élni vele! — íme, sommásan Camus gondolatmenetének végtanulsága.

De ugyanebben a tanulságban kényszerül is kilépni Camus magából az irracionalitásból, mely a tanulságot megelőző felismerést szülte! Ha a „filozófiai" öngyilkossághoz hősiesség kellett — még több hősiességet kíván a reményétől megfosztott, abszurd élet elfogadása. Hősiességet: tehát stoicizmust! Márpedig stoicizmus és hősiesség nem lehet meg az *értelem* nélkül. Ha az eszményi, az *abszurd* ember elhárítja magától a remények, vagyis az imák éjszakáit: egy más éjszakára kell vágyjék, a reménytelenség éjszakájára, mely „világos marad, igazi északsarki éjszaka, a szellem virrasztása, honnét talán megszületik majd ama fehér és érintetlen világosság, mely minden tárgyat az értelem fényébe rajzol..."

Camus irracionális okoskodása félreérthetetlenül az értelembe, vagyis az irracionalitás tagadásába torkollik, s a *Le Mythe de Sisyphe* valóban sziszifuszi erőfeszítést is tesz értelem és irracionalitás összeötvözésére. E paradox helyzet csak úgy oldható fel, ha mindinkább távolodunk, honnét kiindultunk: az egzisztencializmustól. Maga Camus, az egzisztencialista gondolkodók egy részével valóban szembe is fordul, s egyre inkább valamely sztoikus-klasszikus magatartás lehetőségei iránt érdeklődik. Az „abszurd" — tehát: az eszményi — ember elveti magától a reményt, és elfogadja az irracionalitást — vagyis a világ abszurd voltát; de már ezt a két tettét is értelme jóvoltából hajtja végre, s még inkább értelmére hagyatkozik, amikor öngyilkosság helyett az élet megőrzésére szánja el magát. Lázadás, szabadság és szenvedély: ezt a három ajándékot tartja meg magának az „abszurd" ember, felismerése termékei-

ként — *miközben ugyanazokat a körülményeket, melyek öngyilkosságra késztethették: életének szabályaivá kovácsolja.*

„Az abszurditás nem egyéb, mint a tiszta értelem, mely önnön határait felismeri (L'absurde c'est la raison lucide qui constate ses limites)" — íme, ehhez a meglepő, s egyáltalán nem irracionális kifejlethez jut Camus, miközben épp az irracionalitás kényszeríti vissza az értelemhez. Egzisztencialistának nevezhetjük még őt olyan értelemben, mint Sartre-t? Aligha! Camus „bölcselete" szükségszerűen egyezkedővé, áthidalóvá válik, értelem és irracionalitás között; az „abszurd" ember „felismeri a harcot, *egyáltalán nem veti meg az értelmet,* és elfogadja az irracionalitást". Boldogságra és értelemre vágyik az ember, de szembe találja magát a világ értelmetlenségével: Camus értelmezésében ez hát a tulajdonképpeni emberi színjáték, melynek végkifejletében érvényesülnie kell mindannak a logikának, amit létünk ki tud magából termelni!

2

Camus becsületessége vitathatatlan — de ily egyezkedő szemlélet alkalmazása magában az ábrázolásban: egzisztencialista szempontból bizonnyal vitatható eredményeket ígér. Első könyvét, a *L'étranger*-t még joggal lehetett egzisztencialista alkotásnak tekinteni — sőt, Sartre akármelyik művénél is több joggal! Az „abszurd" ember *idegen* a világban; nem ismer érzelmi vagy közösségi kapcsolatokat, gyilkosan gyanútlan, embertelenül jóhiszemű, törvénynek, szabálynak, társadalmi felelősségérzetnek *betű szerint* az értelmét sem tudja felfogni: ártatlan és kegyetlen, mint a gyermek. A *L'étranger* hőse gyilkol, anélkül,

hogy gyilkosságának okát értené, s csak amikor a törvényszéki tárgyaláson a vádbeszédet hallgatja, s megérzi az ellene támadó gyűlöletet: akkor sejti csupán, hogy olyasmit követhetett el, amit, bizonnyal jogosan, bűnnek tekintenek embertársai. Mert a *L'étranger* hőse ugyanoly ártatlan, mint amaz idegen, aki valamely ismeretlen tájra érkezve, akaratlanul és jóhiszeműen megsérti a törzsi életszabályokat és törvényeket. Tévednénk, ha a gyilkos értelmetlen tette mögött holmi gide-i „gratuité"-re gyanakodnánk: értelmetlen világnak csak értelmetlen cselekedet lehet a gyümölcse. Ragyogó, éles fényekben fürdő értelmetlenség: ez a *L'étranger* kísérteties állaga — s minden ragyogása, tisztasága ellenére: menthetetlen meddőségének, hiábavalóságának záloga is! Ékesszóló és tökéletes ábrázolása e mű az abszurditás tételének — de nagyon is eszményi, képzeletszerű ábrázolás, elvontan mintaszerű, önnön érvényét leromboló. A *L'étranger* hőse annyira idegen e világban — hogy példája valamennyiünktől is idegenné, s a valóságra úgyszólván alkalmazhatatlanná válik. Ha a világhoz való viszonyunk valóban abszurd: e hős sorsában és viszonyában valamennyiünk sorsára és viszonyára kellene ismernünk — pedig e műben egyaránt idegenné válik tőlünk a hős és az igazsága! Abban a tagadhatatlanul jelentős tanulmányban, melyet Sartre a *L'étranger* magyarázatának szentelt, e regényhőst az abszurditás „kegyelmi állapotának" birtokosaként mutatja be. Ez az ötlet mély és találó — ugyanakkor azonban burkolt bevallása annak, hogy ilyen állapot valójában *nincs is!* Vagy ha volna: ugyanoly felesleges lenne törekednünk utána, amily felesleges és ábrándos gyanútlanságot és tudatlanságot játszanunk abban a világban, mely minduntalan gyanúval és keserű tudással olt be bennünket. Lehetetlen *nem* tudnunk, amit megtudtunk — s lehetetlen területenkívüliekké válnunk épp ott, ahol

jelenlétünk miatt vagyunk idegenek! Dosztojevszkij Kirilovja: valóság — a *L'étranger* pedig: igazság — melyről a gyakorlatban mindmáig nem bizonyosodhatott be, hogy igaz! Az abszurditás őszinte és becsületes ábrázolása megvalósíthatatlan!

Említett tanulmányában igen helyesen figyel fel Sartre arra a különösségre, hogy Camus, aki a *Le Mythe de Sisyphe*-ben négy „abszurd" embertípust mutat be: Don Juant, a Komédiást, a Hódítót és az Alkotót — regényében mégsem e típusok valamelyikének megjelenítésére vállalkozik. Mondjuk ki hát helyette mi, amit beismerni nem hajlandó: e négy „abszurd" típus épp abszurd voltában megfoghatatlan bármiféle ábrázolás számára. Hacsak hajlandó nem lesz az értelmetlenség épp azt az értelmet kiszolgálni, mellyel önnön létét és diadalát bizonyítani kényszerült! Az értelmetlenség értelme — s az értelem értelmetlensége: ebből a börtön-paradoxonból csak úgy szabadulhat ki az „abszurd" alkotó, ha egész művére és minden gondolatára valami megsemmisítő robbanás süket csendjét borítja.

Ne siessünk azonban oly hamar mondani ítéletet a *L'étranger* fölött, hogy ábrázolásbeli hozadékait figyelemre se méltassuk! Ez a regény megvalósított valamit, amire Camus előtt oly sokan törekedtek hiába, s aminek hasznát láthatná nem utolsósorban a realizmus is. Flaubert „szenvtelensége" és Tolsztoj „tárgyilagossága" egy-egy realista kísérlet volt a regény *anyagának*, vagyis a szereplők személyének és cselekedeteiknek érintetlenül, tisztán megtartására — az alkotó felesleges kéznyomainak eltüntetésére, kényszerű és illetéktelen beavatkozásainak kiküszöbölésére. Ezek az alkotók nagyon is tudták, hogy csak egyéniségüknek, nem pedig eszközeiknek áruló bélyegeit kell a művön rajta hagyniok, s tartózkodniok kell mindazoktól az értelmező, gyámolító, sőt űrt leplező szavaktól, fogásoktól, me-

lyekkel minden író megtámasztani kénytelen azt, ami művében omlatag, s meg nem áll egymagában. A legigényesebb realisták mindig is abban reménykedtek, hogy alkotásuk a tökéletesség valamely fokán autonómmá válik, s őket magukat is váratlan önleleplezésekkel, vagy a mű mélyének önkéntelen megszólaló, rejtélyes hangjával lepheti meg. Az alkotás higiéniájának nevezhetnők ezt a törekvést: a romlandó, a személyes, a mű anyagához nem tartozó elemek lehető gondos, aggályos távoltartását.

Camus a *L'étranger*-ban ezt a higiéniát talán nagyobb mértékben valósítja meg, mint előtte bárki is. Alakjai, s ezeknek az alakoknak cselekedetei mindvégig megmaradnak valami érintetlen zártságban — az író sohasem teszi őket *magáévá*, meghagyja függetlenségüket, különállásukat, nem vegyül közébük vagy beléjük —, amiben éppen nem valami negatív érdemet, hanem a tökéletesség és hitelesség új igényét kell látnunk. Ha az életben sohasem kerülhetünk is elég közel a másik emberhez — az alkotásban mindig túl közeliek a teremtményeink, s regényünk szereplőihez valósággal nem kívánatos meghittség fűz bennünket. Camus azonban valóban „kihelyezte" magából művének világát, melyet mintha megannyi kristálylap burkolna s választana el megalkotójától. Ha eddig mű és alkotó viszonyáról beszéltünk, úgy a *L'étranger*-nál legfeljebb kettejük *egymásmelletiségéről* lehet szó. És mindez valóban csak annak jóvoltából, hogy — miként Sartre véli — Camus egy *idegen* öntudaton át mutatja be a világot, s művének szereplőit, mintha ablaküveg mögül szemlélnők, megfosztatván hangjuk, cselekedetük értelmétől? Aligha! Camus nem fosztotta meg, hanem teljesebbé tette teremtményeit. Helyesebben: csupán *önmagától* fosztotta meg őket, hogy teljesebbekké, függetlenebbekké válhassanak, világuk éles, kegyetlen napja alatt. Ugyanígy fosztja meg az anya is mé-

hétől gyermekét, hogy az igazában élhessen — épp azért. mivel szülője testétől elszakadt. Mily kevés művet ismerünk, melyeknek köldökzsinórját elmetszették volna! S mily kevés műről törölték is le a szülőméh szennyeit! Camus regénye híján van a „meghitt", otthonos szagoknak, a lírai alkoholbűznek, mely egynémelyikünkben, bizonyos művek iránt bizalmat szokott kelteni. Tiszta, steril, higiénikus alkotás — tehát: félelmetes, még akkor is, ha éppen nem meddő és a költőiségnek sincs híján. Sartre találóan idéz voltaire-i rokonságokat, szerencsésen említ klasszikus. mediterrán jelleget — s mégis: a *L'étranger*, minden élessége, keménysége, geometriája és fénypompás komorsága ellenére sem klasszikus mű! Hanem: értelem és értelmetlenség házasságának magányos példája — módszerében pedig: a realista ábrázolás egyik leghatékonyabb eszközének birtokosa, anélkül, hogy ezt az eszközt gazdaságosan, igazi rendeltetésére tudná vagy akarná felhasználni!

3

Camus következetesen továbbhalad az úton, az egzisztencializmus útján, mely végzete lesz! Ez a végzet a *Peste*-ben éri utol — s ugyanitt marad el tőle az egzisztencializmus is. Elmarad — anélkül, hogy pótlást, kárpótlást hagyna maga helyett.

Az oráni „pestis" krónikája ugyanúgy egy abszurd helyzetet jelenít meg, miként a *L'étranger* is. De amíg az arabgyilkos fiatalember története egyén és világ abszurd viszonyáról szól — addig a pestiskrónika az egész emberiséget állítja a világgal abszurd viszonyba. Az egyik műben az ember kerül „határhelyzetbe", a gyilkosság által — a másikban, egy járvány következtében, maga az emberiség.

De amíg az egyik helyzet közönyt, idegenséget teremt — a másik: közösségi érzést, összetartást, testvériséget, küzdő optimizmust! Mindkét mű az abszurd lázadás regénye: a gyilkos fiatalember abban lázadó, hogy nem fogadja el a közösség játékszabályait — az oráni közösség pedig abban, hogy védekező rendszabályokat alkalmaz a pestis ellen! A két álláspont merőben ellentétes — de nem ugyanegy szándék két arca, hanem: más-más két szándék! A közönytől, az idegenségtől elfordult Camus a világ abszurditásával immár az értelem optimizmusát és az akaratot, az elszántságot szegezi szembe. Az arabgyilkos: fenevad — Rieux doktor és kis munkaközössége azonban hősök, a közösségi érzés, az önfeláldozás hősei. Lehet-e két ily ellentétes tanulságot levonni az egzisztencializmus-abszurdizmus tanaiból? Bizonnyal nem! A gyilkos férfi merészen és lázadón elfogadta a világ értelmetlenségét, s életének vagy halálának értelmére egyaránt nem volt kíváncsi — Rieux-ék azonban a maguk közösségi áldozatait éppen nem értelmetlenül vagy abszurd mód hozták meg, s nap mint nap, minden pestises ágy felett farkasszemet néztek élet és halál értelmével. Camus legalábbis felét föladta a *Le Mythe de Sisyphe* tanainak, amikor Rieux alakját megalkotta; a *Peste* szereplői nem „abszurd" emberek, s ugyancsak messzire kerültek Don Juan, a Komédiás, a Színész, vagy az Alkotó szomszédságából. Camus továbbra is fenntartotta meggyőződését a világ értelmetlenségéről, sőt e meggyőződést új, hatásos képben nyilatkoztatta ki: a kiszámíthatatlan, értelmen és törvényen túllépő járvány képében — a pestisében, mely szeszélyesen szedi áldozatait, ellenőrizhetetlenül jön és távozik, s mely ellen csak az értelem, az akarat, az emberiesség fegyvereit szegezhetjük. A világ szeszélyével, kuszaságával, értelmetlenségével e regényben az ember rendje, bizakodása, hősiessége áll szemben. Az

ember még mindig lázadó: de az értelem, a rend lázadója — a világ értelmetlensége, rendetlensége ellen.

Camus eszmei fejlődését az elmondottak elég érdekesen világíthatják meg, ám ha etikájában gyökeres változást mutat is e tan, a *Peste* alapgondolatát még mindig óvatosan, sőt, kétkedően kell fogadnunk. A francia kritika felesleges bőséggel vitatta meg, mily mértékben jelképes e regény, s vajon a pestis-jelkép valóban a „barna pestisre", vagyis a német megszállásra vonatkozik-e? Kétségtelen, hogy a regény valósága *megszerkesztett* valóság, melynek paradigmaszerű jelentése ember és világ számtalan helyzetére és viszonylatára válhatnék érvényessé. De vajon a helyes elemekből szerkesztette-é meg Camus ezt a valóságot?

Ha úgy akarnám tekinteni az ember és pestis viszonyát, mintha abban az emberi értelem és hősiesség a világ eredendő és általános abszurdságával feszülne szembe: — tévednék, mivel a pestis „határhelyzet" s az orániak hősiessége, önfeláldozó közösségi érzése egy kiváltságos alkalom kiváltságos gyümölcse csupán. A világ abszurdsága túlságosan egyhangú csapás ahhoz, hogy belőle folyamatos hősiesség származhassék. A pestis világa reménnyel nagyon is telített világ — hisz a járvány megszüntének reménye nélkül értelmetlen volna minden küzdelem és önfeláldozás: Rieux-éknek legfeljebb a halotthamvasztás zavartalan menetét kellene megszervezniök. Mi több: ha az oráni pestist az *egész élet* jelképeként fogadom el — pedig ezt a regény egyik szereplője, mintegy végtanulságként, ki is mondja — ugyanazt a buzgóságot és hősiességet, amit Rieux és társai az életért, s a járvány ellen fejtenek ki: az egész élet ellen kellene kifejtenem, ugyanúgy várván és remélvén végét, amiként a járványét várják az orániak. A pestis-jelkép megfosztotta az abszurditás filozófiáját alap-

vető remény-nélküliségétől — s ugyanakkor alkalmazhatatlanná vált a valóságra, ahol Camus-nek a „filozófiai" öngyilkosság eszméjét, vagy legalábbis a pestis elterjesztését kellett volna szentesítenie — tehát ellenkezőjét mindannak, amire Rieux és társai alakjában példát nyújtott!

Camus ily módon épp azzal, hogy visszahozta szemléletébe az „abszurd" reményt — hisz a járvány végét az orániak csak „abszurd" módon remélhetik! — feladta művének mindenkori és általános érvényességét. De vajon megtartotta-e az időlegeset, az olyan határhelyzetekre szólót, aminők akár egy járvány, akár a német megszállás?

Még ezt az érvényességet sem őrizhette meg! Az oráni pestis nem olyan határhelyzet, melyen *kívül* ne helyezhetné magát valaki — vagy legalábbis vissza ne utasíthatná abszurdságát. Gondoljunk csak a tudósra, aki a járványt megsemmisítő szérumon dolgozik — vagy a katonákra és politikusokra, akik a német pestist készülnek kitépni Európa testéből! Tekinthetik-e ők abszurdnak és sorsszerűen kikezdhetetlennek mindazt, aminek elpusztítására vállalkoztak? Camus abban téved, hogy megfellebbezhetlennek ábrázolja Orán és a pestis viszonyát — mint olyan viszonyt, amelyet hősiességgel és akarattal lehet és kell elviselni. de amelyet gyökeresen megbontani lehetetlen. Rieux viszonya az egyetlen hősi és becsületes viszony a valósághoz, a vesztegzár rácsain *belül* — de Camus ábrázolásából nem derül ki, hogy a rácsokon *kívül* van egy másik magatartás is, mely gyökeresen megváltoztathatja Orán és pestis, szenvedők és csapások viszonyát. Camus pestisének „határhelyzete" nem sorsszerű: ezeket a „határokat" egy, a Rieux-ével rokon, de más irányú hősiesség és áldozatkészség szétrobbanthatja!

Camus a *Peste*-ben feladta félig az egzisztencialista filozófiát — félig azonban megtartotta, s ezzel tanításának

érvényét ásta alá. A regény immár nem tanúskodhatik ember és világ viszonyáról, bármennyire volt ez írójának célja; de még így is, egy optimista, bizakodó és szűkszavúan hősi magatartás igazolása marad, egy valóban humanista magatartásé, mely az élet csapásaiért kárpótlást a testvériségben keres. Kárpótlást nyújt ez a testvériség — de a lázadás egyik alkalmát is. És a különböző világnézetek legfeljebb azt vitathatják, hogy e testvériség valóban *csak* veszélyek és járványok baljós felhői alatt születhetik-e meg — vagy az egész emberi élet, a fegyvernyugvások, a béke napjai is nyitva állnak-e előtte?

Camus azonban így is megtarthat egy valamit műve végső igazságaként: bizonyos helyzetekben, amíg az emberiség feje fölül az utolsó csapások veszélyét is el nem tereltük — ez a magatartás lehet az egyedül becsületes és emberi: Rieux-nek és társainak testvéri és egyszerű, tiszta és meghatott, harcos és jóhiszemű, könyörületes és közösségi magatartása!

AZ OLVASÓ NAPLÓJA

(Michelet — Jules Romains — Simone de Beauvoir)

November magányos, néma éjszakái újból felszították bennünk az olvasás vágyát; többet jelentett a könyv, mint máskor: *valóságosabb* életet annál a lázálomnál, melyből még mindig nem tudtunk fölébredni. A könyvek egy értelmes és emberséges élet folyamatosságáról tanúskodtak, még leginkább reménytelen lapjaikon is — Dosztojevszkij Kirilovjának utolsó virrasztása is értelmesebbnek, emberhez méltóbbnak tetszett a miénknél. Mert a régi életrend továbbra is követelte jogait: az éjszakai munkához szokott agy és szem az álomra rendelt órákban újból csak éberré, tevékennyé vált, s elfoglaltságot, táplálékot keresett. Az éjszakai munka helyébe a hosszú, éjszakai olvasások léptek, s a könyvespolcokon kutató kézbe régi olvasmányok akadtak. Könyvek, melyeket valamikor újra elolvasni kívántunk — s vajon kívánjuk-e ma is? Egy-egy könyv erejét, sűrűségét most mérhetjük meg igazán — tudnak-e csillapítani egy új, egy kétségbeesettebb éhséget?

Az éjszaka néma és változatlan: körös-körül, a hegyeken, a lámpák ugyanúgy rajzolják ki a csillag formába ösz-

szefutó-szétváló utakat, mint tavaly ilyenkor, amikor még mentesek voltunk egy történelmi tapasztalattól — gyanútlan és ábrándos mentességgel. Hegyek és kopár erdők békéje körös-körül — de milyen közönyös béke, s fölötte micsoda hontalan égbolt! A kertekben az ősz hangtalan zűrzavara, s a rácskerítések közt kanyargó út továbbra is néptelen: a dolgozószoba ablakai kései gépkocsik fényszóró-jelzéseitől nem villannak föl többé. Elmaradnak a régi éjszakák tovasuhanó jelenései: motorok tömör és egészséges moraja, a kanyarban fölvillanó féklámpák vöröse, karosszériák lakkos csillanása.

Társat és rokont keres a virrasztó, de az ágak közül nem világítanak most ablakok, hiányzik az emberi jelenlét ebből az éjszakából, csak a természet küldözi életjeleit, felfeltámadó széllel, ablakra hulló, ritka esőcseppel. Micsoda öröm föfedezni mégis egy világos ablakot, távol, kertek fölött, a hegyoldalban, meleg, narancsvörös olvasófényt — egyszeriben társunkká válik gazdája, ismeretlen gondolataival, tűnődéseivel —, mintha a miénkre küldene feleletet. Ablakom az övével folytat néma párbeszédet az éjszakában, néptelen utak, hallgatag tetők felett.

A polcról elsőnek Michelet könyve kerül le, Petőfi barátainak olvasmánya, ez a hatkötetes körkép a francia forradalomról. A történetíró együtt szól itt a költővel, s a bevezetés nagy, romantikus hitvallásában, az embert teremtő szabadság bizakodó fohászában: a költő az erősebb. A költő Michelet, akinek zsoltáros hangja az Hugóéhoz, a Lamennais-éhoz társul. A Collège de France katedrájáról leszálltában, a nyári Párizs csendes utcáin, a Panthéon terének „visszhangosabbá vált" kövezetén egy elárvult látomás kíséri, a forradalomé, melynek egyetlen emléke: az üresség, a Mars tér homokja. Nem a Napóleont rejtő kupola maradt jelképül, hanem azoknak az embereknek tettei, akiket győz-

hetetlen mivoltukban, „a Nílustól a Rajnáig" mint a béke zászlóhordozóit sirattak meg. Ezt a forradalmat idézi föl Michelet látomása, mely minden népnek a béke poharát nyújtotta: „Ó, én ellenségeim, nincsenek többé ellenségek!" És az első két kötet forradalom-képe, a „még hiszékeny, testvéri és kegyes" forradalomé — rajongó kép maga is, bizakodó, a „fiatalabbik nővértől", 1848 forradalmától immár terhes években. Az utolsó kötetek Michelet-je, a szárazabb, a „szakszerűbb" történész, aki a költőt az adatok, a tényközlés tárgyilagossága mögé szorítja vissza, a második előszó vallomásában, 1868-ból visszatekintve, egy újabb katasztrófa előestjén, mégis, a romantikus látnokot állítja elénk. Egy száműzött műve ez az óriási freskó: Victor Hugo az óceán éjszakáját fürkészi a száműzetés szigetéről — a katedrájától megfosztott Michelet pedig egy omladozó, nantes-i házban — „a Vendée kapujában" — készül megírni Robespierre utolsó napjait. A Terreur januárját 1853 januárjában festi meg: „Tárgyammal alámerülök az éjszakába és a télbe." Körülötte vihar, szelek üvöltése — kíséretül 1793 *Dies irae*-dallamához. A költő, a látnok ihlete most párosul a tudóséval: a „levéltárak keblén" fogant művet a természet, a viharos évszak kísértetjárása segít világra hozni. Milyen irigylendő az alkotás ilyen elragadtatottsága, s a kor, a történelem *ilyen* elevenítése miben marad el a regényíróétól?

Amit Balzac mellőzött — Michelet elvégezte. A „sírontúli" emlékiratait író Chateaubriand nem bizonyulhatott elevenebb, ékesszólóbb szemtanúnak, mint az Archives Nationales forráskutató Michelet-je. Az adatokból költészet lett nála, a forráskritikából látomás. Hevületében, színességében, valóságnak ugyanoly fokú, mint Balzacé. Költőiségében és igazságában: századok *valódi* legendája.

A párizsi temetők képe, melyek messzire bűzlenek a

kivégzettek tetemeitől, a hevenyészett tömegsírok, a kavicsbánya talajából kibukkanó végtagok, a külvárosok megfertőzött kútjai: micsoda víziókat támasztott volna Hugo tolla alatt egy ilyen fejezet! Michelet történelem-látomását a retorikától a tárgyszerűség szigora menti meg. Ha megszólal benne a szónok: a közlés indulatának csak legmagasabb fokán. De a tudomány fegyelme és szigora mennyi erőt és nyomatékot képes belesűríteni a nemes szónokiság ilyen kitöréseibe! A tudóst mindvégig segíti a költő — s a romantika-ellenes utókor előtt is a történészt a művész Michelet védi meg. Viszont a mű keletkezése idején a történészi „szakszerűség" óvta meg az alkotót a pompázatosság, a mutatós kacérság romantikus kísértéseitől.

Egy-egy nagy tudományos alkotás igazi nyomatékát a személyes mozzanatok teremtik meg, az élmény, az emlék ugyanoly sugallatai, melyek szabadon kibontakozhatnak egy regényben — de Michelet művében csak lopva juthatnak szóhoz. Lopva, helyesebben: a zárójelenet alkalmán, mely egy kisfiút mutat meg, néhány nappal Thermidor után, amint színházból jövet a fogatokat és utasaikat bámulja. Mindez a fényűzés új és szokatlan neki, s szülei csak annyit mondanak magyarázatul, hogy „nagy változás történt Robespierre halálával". Ez a kis epizód, melynek főszereplője talán maga Michelet, az átélt nagy történelmi változások élményeire utal — élményekre, melyek nélkül a nagy körkép megteremtése nem lehetett volna *több* a történetíró számára puszta tudományos feladatnál. A fél évszázad, mely a mű megalkotását magától a forradalomtól elválasztja, „történelmi távlatnak" már elegendő — de a személyes emlék bármily vékony szálát még nem foszlatja szét. Ez a szál fűzi e műhöz mindazt, amit ma bensőségesnek, alanyinak érzünk benne, s aminek kisugárzása oly sajátos, „tudományon túli" hitelt is kölcsönöz neki.

Ezért is van az, hogy a budai éjszaka némaságában, a Terreurt tárgyaló fejezetek mögül, a nantes-i január viharát, fütyülő szelét, tetőn doboló esőjét hallom, s e mű alkotóját kevéssé tudom élete későbbi, lecsillapult éveiben, a Luxembourg-kerttel szomszédos lakás zsúfolt dolgozószobájában elképzelni, ahol a Goncourt-ok látogatták meg. Emez a Michelet már nem képes a történelmi „nyersanyagot" és a látomást, a tudományt és a romantikát összepárosítani; természettudományos témái a romantikus működvelőt mutatják, a stílus túlságosan is kötetlen művészét, akit a levéltári kutatás súlyos anyaga valamikor oly szerencsésen és hasznosan fékezett meg.

Ám a nagy mű, a forradalom története ugyanoly *csodálatos* alkotás marad számunkra, mint Sainte-Beuve *Port-Royal*ja. E művek alkotói egyszerre lehettek tudósok és művészek, kutatók és költők, a történelem és az emberi lélek elemzői. De hát tudósnak lenni csak ezzel az igénnyel izgalmas és szép.

Mindhiába, Jules Romains „regényfolyamának", a *Les hommes de bonne volonté*nak folytatásához, tovább olvasásához ezek a hosszú esték és éjszakák sem tudták a kedvet meghozni. Idestova húsz esztendeje, hogy a VIII. kötetnél, a *Province*-nél abbahagytam, s a *Montée des périls*, a *Les Pouvoirs* most sem csábít, hiába kezdek bele az északi külváros keletkezésének, topográfiájának olvasásába. Valamikor a III. és IV. kötet, a *Les amours enfantines*, és az *Eros de Paris* még elbájolt, Jallez és Jerphanion beszélgetései az École Normale-ban még személyes emlékeket is idéztek, de most fokozottan száraznak érzem azt a kínosan szociográfiai szándékot, mely e művet létrehozta. Nem növelik a kedvet azok az apróbetűs tartalom-ismerte-

tések sem, melyek a későbbi kötetek végén a korábbiak cselekményében eligazodni segítenek, még kevésbé a szereplők terjedelmes névmutatója, mely egy monográfia gondosságával utasít epizódokhoz, fordulatokhoz, a csüggesztően népes regényben. Ha Balzac az anyakönyvi hivatallal kelt versenyre, úgy Jules Romains egy telefonkönyvvel.

Az írói apparátus, a városnyi szereplő egy regény gazdagságához még nem elegendő. Jules Romains formai újításai láttán az elavult balzaci módszer is modernebbnek hat. Pedig az „egyidejűség", a párhuzamosság hasonló eljárásaival Dos Passos a *Manhattan Transfer*ben felejthetetlent alkotott: nála valóban érezzük a nagyváros zűrzavarát, nyomasztó és reménytelen költészetét — Jules Romainsnél azonban inkább a cédulázó filológus aprólékosságát érjük tetten. Az első kötet, a *Le 6 Octobre* adatközlő pontossága, mely a regény színterével megismertet, helyenként még játékosan szellemesnek is hat — a cselekmény napjának meteorológiai adatai, Párizs ébredése, a közlekedési fő vonalak megélénkülése, a nők és férfiak ruházatának divatlapi hitelű leírása stb. — sőt, a különböző társadalmi osztályok életkörülményeinek, stílusának megérzéséhez, elképzeléséhez az is hozzásegít, hogy az író a szobák magasságát, a lakás alaprajzát, berendezését alaposan ismerteti. Germaine Baadernek, a politikus Gureau barátnőjének jellemét, egyéniségét tagadhatatlanul jobban ismerhetjük meg abból, ahogyan bútorait egyenként, árverésekről megvásárolta. De mindez a sok szociográfiai érdekű adat mivel sem visz bennünket közelébb az emberi lélek és jellem, az egyéni és a közös sors megfejtéséhez. Az első világháború Franciaországának lelkületét mégiscsak inkább *A Thibault-család*ból, mint Jules Romains regényéből értjük meg. Túlságosan racionális ez a mű, s ugyanakkor az író túlságosan is belefeledkezik a szociográfiai játékba,

hogysem a lélek és a szenvedély valóban nagy drámáira még erőt és időt akarjon fordítani.

Az ilyen túlságosan széles ágyú folyónak hiába vannak sebesebb áramlású helyei, sőt örvényei: az *egész* mégis menthetetlenül állóvíznek hat. És az ilyesmin legkevésbé az segíthet, hogy a gyilkos könyvkötő, Quinette, aki később a rendőrség szolgálatába lép, idővel oly démoni és titokzatos szerepet játszik a cselekményben. Gyilkosságok, házasságtörések, politikai intrikák, panamák és szédelgések ellenére, a regény valójában — eseménytelennek hat. Mert akár legrikítóbb eseményei mögött sem érezzük az egyetlen és legfontosabb érdekességet: az emberit — lélek és jellem jelentőségét, érdekességét.

Jules Romains hihetőleg becsvágyává fogadta Balzac gyermetegen kérkedő kijelentését — melyet a *Comédie humaine* alkotója mégsem váltott át egészen gyakorlatra — vagyis, hogy az író: „a társadalomtudományok doktora". Az *Emberi Színjáték* írójában a teremtő képzelet, a költői szárnyalás mégis hasonlíthatatlanul nagyobb volt az adatgyűjtő tudósságnál. Az ő regényeinek „szociográfiai" adattárán diadalmasan világít túl szereplőinek szenvedély- és érzelemvilága, tragédiák és rögeszmék emberi költészete. Az *Emberi Színjáték* eredeti tervében az *egész* kortársi Franciaország bemutatása szerepelt — még a katonáké, a pedagógusoké stb. is, akiket pedig Balzac nem ismert eléggé, mivel különösképp nem is érdekelték. Szerencsére, ezt a tervet Balzac nem valósította meg. De, sajnos, Jules Romains becsvágya egy *túlságosan* is teljes, hézagtalan társadalomkép megrajzolása volt.

Mégis, mielőtt a könyvespolcra visszahelyezném a találomra összenyalábolt köteteket, erőt vesz rajtam a lelkifurdalás: nem igazságtalan-e közönyöm, s nem nyújtott-e nekem mégis valami maradandót, valami bensőségeset ez az

író? Visszaemlékezem 1935-re, amikor a *Les hommes de bonne volonté* olvasásába az École Normale egyik szobácskájában belekezdtem. A regény fejezeteinek egy része ott játszódott, ugyanabban az épületben. Jerphanion és Jallez abban a görögös ízlésű előcsarnokban találkoztak először, melynek csillogó rézveretes csapóajtói az én utaim előtt is meg-megnyíltak — Párizsra, a vidéki fiú, Jerphanion Párizsára, melyet magam is, távoli vidék fia, kissé az ő szemével bámultam. A fölényes és mély, hódító és éles szellemű Jallez utódait nem volt nehéz az École-ban megtalálnom. Egyikük — világfi, sportember és literátor keveréke — rajongott a regényért, melynek kötetei akkortájt gyors egymásutánban jelentek meg. Ő adta kezembe az *Éros de Paris*-t, hogy a várost abból ismerjem meg. Péguyért is rajongott: egy nyáron az ő nyomdokaiban zarándokolt el gyalog Chartres-ba. Ez a fiatalember hősi halált halt 1940-ben, a Maginot-vonalnál — s az ő emléke most megállítja mozdulatomat: a *Les amours enfantines*-t fölütöm ismét, s a húsz év előtti fiatalság szemével próbálom olvasni egy-egy fejezetét. És íme: az elém táruló Párizs, melyet ez az „unanimista" költészet új színben akart megmutatni nekünk — néhány bekezdés, néhány sor, vagy epizód erejéig, valóban tiszta és megható szépséggel maradt élő. Jules Romains Párizsa, a harmincas években felidézett századeleji — melybe az író is nosztalgiával, a letűnt ifjúság honvágyával tudott csak visszatekinteni. Ő, aki mellőzni akarta a régi írói hagyományt, mely a „látomás középpontjává mindig csak az egyént avatja", nagy, „madártávlati" képeket nyújtott Párizsról, s az emberi dagály és árapály . váltakozó mozgásait, a nagyváros „kollektív" életjelenségeit, a forgalom, a munka, a szórakozás örvényléseit fürkészte, mint csillagász a Tejút ködeit, vagy botanikus egy erdő életét.

És néha, legszerencsésebb lapjain, életre is keltette a nagyváros „eroszát". Kisfiú hajtja karikáját dombnak kapaszkodó utcákon, a könnyed, rugalmas játékszer bűvös paripaként szökell járdáról úttestre, engedelmesen még a lépcsők magasába is föltör, hozzáértő gazdája oldalán. Ez a kis epizód az alkonyati Buttes Chaumont hangulatát zárja magába, oly hiánytalanul, annyi mélabús gyengédséggel, mint egy költemény. Jerphanion és Jallez a Place de l'Italie környékén sétálnak, s a szél fútta, széles sugárutak, enyhe lejtésükkel mintha egy nagy víz partjára vezetnének, ahol kivilágított hajó vár rájuk. Havercamp Auteuilbe menet átkel Párizson, s hirtelen tudatossá válik benne — egy „hétköznapi" ember eszmélésével —, hogy mit is szeret ebben a városban ...

A költészet hát mégis áttört az elméleten, az írói elhatározáson, a szándékon — a „regényfolyamnak" mégis akadnak szigetei, melyeken kikötni érdemes: a kötetek ottmaradnak az íróasztalon, hogy az olvasó kedv újabb szigetek fölfedezésére indulhasson.

Simone de Beauvoir regényét, a hírhedtté vált *Les Mandarins*-t inkább a kísérlet vágya olvastatja el újra — a kíváncsiság, vajon ez a könyv, melyet a Goncourt-díj után a fölfedezés örömével olvastam el, két év múltán is frissen hat-e, s az a problematika — a francia baloldali értelmiség útkeresése —, melynek megszólaltatását oly bátornak és őszintének éreztem akkor, most is meg tud-e kapni még? Több, mint tíz esztendeje olvasom Simone de Beauvoir könyveit, de a *Les Mandarins* meglepetésként ért, s egyszeriben homályba borította férjének, Sartre-nak regényeit.

Úgy tetszett akkor, hogy a felszabadulás óta a francia

irodalom alig hozott létre jelentősebb regényt a *Les Mandarins*-nál.

Az újraolvasás ezt a benyomást megerősítette. Simone de Beauvoir könyvében ott élnek a francia regény elmúlt, kereső-kísérletező korszakának eredményei, de a mű egésze mégis a tisztább, klasszikusabb hagyományok folytatásának bizonyul. Azok a filozófiai színezetű törekvések, melyek az egzisztencialista írók műveiben annyi elvontságot hoztak létre, az írónő tolla alatt meglepően leegyszerűsödtek, mintegy „helyüket lelték", és mindazok a problémák, melyek kortársainál oly bonyolultan és megzavarón jelentkeztek néha, őnála közvetlen és természetes szerepet nyertek. Az egzisztencializmust ő nem „példázni" akarja — mint Sartre *Nausée*-je —, hanem a kor egyik tartozékaként *ábrázolni* — főként Nadine alakjában —, nem csekély bírálattal és távoltartással. A felszabadulás utáni évek e sokat vitatott filozófiai irányzata fölött Simone de Beauvoir az író, az ábrázoló művész módján tér napirendre — anélkül, hogy neki magának valaha is mélyebb köze lett volna hozzá. Az egzisztencialista szemlélet visszhangjai az ábrázolásban azokba a morális kérdésekbe olvadnak bele, melyek a harcos francia írók egy csoportja számára támadnak föl a kor politikai dilemmái nyomán. Ez a kor, a felszabadulás utáni évek szakasza, csaknem történelmi „lezártsággal" él a regényben, s a szereplők itt kialakult állásfoglalásai egy későbbi, még nehezebb korszakban tanúsítandó magatartásukra nem nyújtanak következtetési alapot. Ez a mű kulcsregény, s bizonyos mértékben hitvallás is eszmék, célok mellett, melyek *abban* a korszakban voltak időszerűek. A regény Dubreuilh-jében nem nehéz Sartre-ra, több szereplőjében pedig a *Les Temps Modernes* írói körére ismernünk — s ezért érezzük fontosnak a körülményt, hogy a szereplők világnézeti kérdései a regény végén nagyrészt

nyitva maradnak. Dubreuilh vidéki városok szónoki emelvényein emeli föl szavát a háború ellen a regény befejezésében, s Henri Perron, aki az írói harcok mezejéről végképp vissza akart vonulni, követi őt. Kétségek és vívódások egyetlen kiútja: a béke ügye — vagyis egy olyan eszme szolgálata, melynek megrendüléseik, csalódásaik, kudarcaik után is egész életüket, meggyőződésüket, erejüket szentelhetik.

Annak ellenére, hogy regényét két „szálból" — egy én-regényből, mely Anne Dubreuilh személyében magát az írónőt mutatja be kulcs-alakként —, s egy objektív ábrázolási eseménysorból szövi, Simone de Beauvoir kevés ügyet vet formai ötletekre, trükkökre, pedig ez a szerkesztésmód jócskán szolgál ily lehetőségekkel. Bizonyos fölénnyel mellőzi az efféle hatásokat, s megmarad egy józan, racionális — megfigyelést és lélektant okosan fölhasználó előadásmódnál. A közönség körében ez a regény ugyan erotikai „merészségei" miatt vált hírhedtté, s tagadhatatlan, hogy Simone de Beauvoir ilyenféle nyíltsága Henry Millert is megszégyeníti. Csakhogy ezek a hálószobai jelenetek mentesek bármiféle „gáláns" fülledtségtől — inkább szárazak és hidegen pontosak, némi orvosi, pszichoanalitikusi szenvtelenséggel. Valójában a jellemzést szolgálják, s tagadhatatlan, hogy Scriassine arcképéhez keveset lehet már hozzátenni az Anne-nal töltött szállodai éjszaka után.

A kor, melynek légköre a *Les Mandarins* alakjait övezi: a felszabadulás utáni válságok kora, az ellenállási mozgalom lassú szétszóródásáé — a francia közvélemény tragikus megoszlásáé az egyezkedő megbocsátás, és a könyörtelen bosszú, az eltörölhetetlen vád álláspontjai között. Vincent és társai, akik nem tudnak belenyugodni a törvényszékek felmentő ítéleteibe, s magukat teszik meg a volt kollaboránsok bíráivá — gyilkosságaikkal, egyéni ter-

ror tetteikkel nem azt az utat mutatják, mely kivezetne a becsületes baloldal válságából. Ezek a fiatalemberek, akik többé nem tudnak visszatalálni a békés életbe, egy nemzedék tragédiáját testesítik meg — annak a világnak áldozatai maradnak továbbra is, mely ellen annyi vakmerőséggel, oly tisztán és meg nem alkuvón küzdöttek. Előmerészkedő kollaboránsok, kallódó ellenállók arcai népesítik be a regény hátterét, de a cselekmény lényegét nem az ő problémájuk adja. A francia baloldali értelmiség drámáját Henri Perron sorsa fejezi ki — az ő kanyargós útja, szenvedélyek és szerelmek vargabetűivel, az alkotásban lelt kielégülésén is túl, vissza a *közéleti harcok* mezejére, melyről sebzetten és csalódottan visszavonult: ez az a példa, melyet a regény bizakodón fölmutat, az új viszonyok teremtette, harcot és felelősséget vállaló értelmiségi, írástudói hivatás tanúságtételeként. Henri Perron, az olasz tengerpartra költözés küszöbén, becsomagolt könyveivel és lemezeivel, amint a háború ellen szónokló Dubreuilh-t elképzeli a vidéki előadóterem hallgatósága előtt, majd gyűlés után, a jó munka fáradtságával egy vendéglői asztalnál, sült kolbászt és beaujolais-i bort vacsorázva — Henri Perron, akinek szívét irigység szorítja össze ettől az elképzeléstől: íme valaki, aki végképp kilépett a mandarinok sorából! A szenvedélyes közéleti hivatástudat: ezt adta vissza a felszabadulás a baloldali értelmiségnek. És a békéért küzdeni: feladatnak — egyelőre — egy fiatal életet betölteni, nagyon is elég.

De ha valami, úgy ez a hivatástudat ad igazi jelentőséget Dubreuilh-nek is. És Anne-t, aki Lewis oldalán, a chicagói legénylakásban, s a New Orleans-i utazáson az utolsó, nagy szenvedélyt ismeri meg, melyet sorsa még tartogatott számára: ezeknek az otthoni embereknek gondokkal és küzdelmekkel zsúfolt élete szólítja haza ismét. Mert emez: a

valóság, mely miatt a szerelmet és boldogságot olyannyira tűnékenynek és valószerűtlennek érzi, hogy nem tud életet építeni rá.

Komorságával, tragikus sorsaival, reménytelen életpályáival, meddő, önmagukba fulladó érzelem-drámáival mily nyomasztóvá is válnék ez a regény, ha a hit és az emberiesség bizonyságaihoz nem vezetne cselekménye. És maga ez a cselekmény milyen egyszerű és sokatmondó „bonyodalmakon" keresztül halad előre. Henri életének értelme: a *L'Espoir* című napilap, melynek a jobboldal oly veszélyes csapdákat állít, valahányszor Dubreuilh-nek vagy Henri-nak a kommunista párttal támadnak nézeteltéréseik. Az ő külön útjuk, melyhez oly makacsul ragaszkodnak, szakadékok mellett, földcsuszamlásos vidékeken vezet át — s magunkban el is tűnődhetünk azon, hogy az igazságot, a haladást, a békét (vagyis: legszentebb eszméiket) tudják-e majd *mindig* ez úton követni? A regény „bonyodalmát" a *L'Espoir* körüli harcok, csatározások hozzák létre, és Henri drámája is a lap iránya körüli vitákban érkezik fordulóponthoz. Szakítása Dubreuilh-el, melyben a jobboldal intrikája, s a maga hevülékenysége is részes, szembefordulása azzal az íróval, akihez huszonöt éves barátság fűzte, s mindez azért, mivel Henri hitelt ad a Szovjetunió ellen hangoztatott amerikai vádaknak, Dubreuilh azonban erélyesen visszautasít minden szovjetellenes lépést, s megszakítja kapcsolatait a *L'Espoir*ral, amiért az a vádaskodók sorába állt — ennyi épp elegendő ahhoz, hogy a világnézet talaja meginogjon Henri talpa alatt, s ő épp azokkal kerüljön már-már egy táborba, akik ellen egész életében harcolt. Az egzisztencialista művek erkölcsi és lélektani paradoxonaira emlékeztet az a fordulat, mely Dubreuilh táborába visszaviszi: ugyanaz a tett, mely legmélyebbre taszíthatná, sőt visszavonhatatlanul a fasizmus bé-

lyegét sütné rá — föl is ébreszti őt abból az alvajáró állapotból, melybe szakítása óta került. Barátnőjét, Josette-et, a „sekélyes szívű" színésznőt zsarolással fenyegetik, kollaboráns múltja miatt: egy német tiszt szeretője volt, tőle kapta lakását, bútorait — Henri, a volt ellenálló, csúf örökséget tartott karjaiban. Mégis, hogy megmentse Josette-et a szégyentől, az öngyilkosságtól, vállalja a hamistanúságot, mellyel egy volt Gestapo-ügynököt is börtönből szabadít — de ezzel a tettével egyszeriben elszakad minden szál, mely a lányhoz fűzte, és ahhoz a nagyvilági Párizshoz, melynek mulatóhelyein, szalonjaiban, divatos éttermeiben oly alkalomszerűtlen volt az ő jelenléte, a már-már „divatos" íróé, aki azonban legfőbb támaszától, az egyetértő, azonos célú társak testvéri szövetségétől fosztatott meg.

A regény egyik oldalát a cselekvés emberei népesítik be, a felelősséget, hivatást vállalók, s abban, ahogyan ők egymást keresik, ahogyan vitáik, meghasonlásaik ellenére egymás kezéért kinyúlnak, s testvériségüket szorosabbra vonják: az ellenállási mozgalom szelleme él tovább, olyan szellem, mely az embert a magányból, az elszigeteltségből, az emésztő-fullasztó kirekesztettségből váltotta meg. Zsúfolt, fáradságos és veszélyes életek ezek, de összetartó erejük egy új humanizmus záloga is, humanizmusé, mely a háború, a fasizmus, és az újabb háborút szító gyűlölség közepett még meg tudja óvni mindazt, ami az emberben tiszta és nemes, nagy és áldozatra kész. Szerte a világban élnek és működnek ilyen erők, s munkálásuk az egyedüli cáfolat minden tébolyra, rögeszmére és kétségbeesésre — a *Néant*, a Semmi, a káosz vonzására, melyet az egzisztencialista regények oly könyörtelenül mutattak meg.

A regény másik oldalán ez a Semmi áll, a sartre-i *Néant:* kiürült életek, végképp bezárult magányok, melyeket a felelős és ihletett cselekvés már sohasem tud feltörni.

A legtöbb finomsággal és megrendültséggel Lewis, az amerikai író alakját és sorsát mutatja be Simone de Beauvoir. Magányos és különc élete, melynek jegyeit éppúgy magán viseli a chicagói szoba, mint egész egyénisége — görcsös, zárkózott, szorongásokból és konokságokból összeálló jelleme —, a nehéz múlt és a fogcsikorgató erőfeszítésekkel fenntartott jelen árulkodásai viselkedésében, szavaiban — mindez együtt: a magány és a Semmi pokla, melyből megváltást, egy időre, még adhat a szenvedély, a szerelem. Anne-nak azért kell majd bűnhődnie, mivel ezt a megváltást nem tudta adni tartósan, végképp — mivel visszahúzta az *igazi* élete. Mert nem a szerelem, hanem a tettekben, harcokban, testvériségben működő erők bizonyulnak a leginkább tartósaknak és valóságosaknak. Amitől a férfit megfosztotta, annak büntetése őreá száll: a regény leginkább megrázó lapjai azok, ahol Lewis tudatosan és tervszerűen, önkínzó és szadista makacssággal öli meg, foszlatja szét szerelmüket, s Anne-nak át kell élnie azt a megsemmisülést, melyből a férfit nem tudhatta kiragadni. A tóparti házban töltött éjszakák, a hosszú, eseménytelen nappalok, a türelmetlenül várt gyönyör helyett a megsemmisülés fokozatos dermedése: Anne én-regényének rettenetes fejezetei. A magány hideg pokla, a Semmi örvénye: íme Dubreuilh és Henri világának végletes ellenképe — egyesülés helyett a magányba falazódás reménytelen, embertelen folyamatai. Egy korra, egy világrendre jellemző folyamatok, s aki bemutatta őket, többet nyújtott egy boldogtalan szerelem mégoly mesteri elemzésénél.

Lewis sorsával rokon Paule-é, az öregedő asszonyé, aki már régóta elvesztette Henri szerelmét, s kárpótlásul, elégtételül egy rögeszme-világot épít föl maga köré — világot, melyben minden jel a férfi titkos szerelméről tanúskodik. De a Semmitől nem menthet meg az abszurd re-

mény, s a rögeszmék rendszerének széthulltával csak az üresség marad meg, a feleslegessé vált létezés, melyben az élet erői és értelmei végképp kiapadtak.

A regény nagy portréi közül a Nadine-é arra figyelmeztet, hogy a zűrzavar, a káosz még az élet ígéretét, a megváltás bizonyságát is magába foglalhatja. Ez a fiatal lány, akinek alakja a felszabadulás utáni Franciaország erkölcseire és meghasonlására annyira jellemző — Nadine, akinek szerelmesét a németek megölték, s most ágyról ágyra a hitetlen és érzéstelen, céltalan és gépies mámor anarchiájában merül el —, ez a Nadine meg tud menekülni a Semmi örvényéből. Házassága Henri-val csak akkor válik igazi egyezséggé, amikor le tudja vetkezni makacs bizalmatlanságát, kétkedését a férfi szerelmében — miután ez a bizalmatlanság, ez a kétkedés egy gyilkossági kaland folytán már-már mindkettejüket pusztulásba sodorta.

Simone de Beauvoir regénye nagy alkotás, mivel a háború utáni évek legsúlyosabb világnézeti és erkölcsi problémakörét ragadja meg, s olyan gazdag képet nyújt erről a korról, melyben nemcsak a sorsok, a jellemek, de a közéleti harcok, az irodalom és a színházak világa, a hagyományos társasági élet apró színjátékai, a szerelmi drámák, az ifjúság válságai és hányattatásai, a rendőrségi krónikák banalitásai, a mulatók és divatházak publicitása, Párizs életének szellemes és fanyar könnyedséggel megrajzolt kis vázlatai csakúgy, mint a fő alakok nagy drámái és sorsai egyazon ábrázolási célkitűzést szolgálják: a háború utáni Franciaország útkereséseinek bemutatását. A negyvenes évek francia regényéből korai volt a reménytelenség, a „fegyverletétel" programját olvasni ki. Simone de Beauvoir könyve egy új és hatékony humanizmus hitvallása.

A HUMANISTA

Három írás Thomas Mannról

A NYOLCVAN ÉVES THOMAS MANN

A *Buddenbrooks*, a *Varázshegy*, a *Doctor Faustus* írója, akinek most nyolcvanadik születése napját ünnepeljük, egyedülálló jelenség korunk irodalmában. Egy nagy író, akinek egész életműve a polgárság irodalmának haladó ágából nőtt ki — egy nagy író, aki a polgári humanizmus eszményeit őrzi, s aki ment tudott maradni a polgári művészet hanyatlásától, sok évtizedes felbomlási folyamataitól: valóban egyedülálló — és magányos jelenség. Hasonlónak, szerepével és jelentőségével rokonnak talán csak a francia Martin du Gard-t érezhetjük — nem is annyira művészetük eszmeiségének vagy formájának rokonsága, mint inkább a polgári irodalom fejlődésében elfoglalt helyük miatt. Mindketten valamiféle „külön utat" képviselnek ebben a fejlődésben — mindketten a polgári regényművészet legjobb hagyományait fejlesztik tovább, és mutatják föl egy olyan időpontban, amikor e regényművészet már elkanyarodott a realizmus útjáról, lemondott a valóságos, nagy életkérdések megszólaltatásáról, s a formabontás, a mítosz, a frivol játék, a technikai ötletesség, a mély-

lélektani vagy a metafizikai mondanivaló pótlékaival próbál még hatni, vagy elkápráztatni. Thomas Mann a nagy „ár ellen úszók" közé tartozik. Ilyeneknek látja Lukács György a maguk korában Ibsent és Tolsztojt. A XIX. század drámájának, illetve regényének e nagy betetőzőihez hasonlóan, Thomas Mann is egy olyan művészet-eszményt testesít meg, melyet a polgári kultúra már rég megtagadott.

De Ibsen és Tolsztoj szerepéhez annyiban is hasonlít Thomas Manné, hogy ugyancsak egy „megkésett" fejlődés szülötte. A múlt század első felében a francia, illetve az angol regény, második felében pedig az orosz érkezett el a fejlődés oly delelőjére, mely után az előbbi kettőnél az időnként kitisztuló válság — az utóbbinál pedig egy új művészetbe való forradalmi továbblépés következett. A német regény fejlődése a franciához, az angolhoz, s még inkább az oroszhoz képest: észrevehetően hátramaradt. Még ha a múlt század német regényirodalmának volt is nem egy maradandó alkotása — Goethe zseniális és merész kezdeményezésének folytatásaként ezeket aligha tekinthetjük. Goethe után a német regény a romantika útján fordul el a valóságábrázolás céljaitól, majd pedig a kritikai realizmus egy epizódszerű, nagy teljesítménye, Gottfried Keller művészete kivételével, a német szépprózа világirodalmi jelentőségre alig is tud szert tenni. Ez a jelentőség — és egyben a német regény egy megkésett, de a korábbi fejlődési fokokat messze túlszárnyaló remeklése: Thomas Mann életművében bontakozik csak ki.

Ebben az életműben benne él a német irodalom egész goethei hagyománya, a klasszikus valóságábrázolás egész sokfélesége, tömörsége és nyugalma — mégpedig éppen nem maradi, idejét múlt, de merészen modern és korszerű módon. A klasszikus forma, az előadásmód hol ünnepélyesen széles, hol játékosan irónikus változatai mellett a mű-

fajok gazdagsága, sokfélesége jellemzi a Thomas Mann-i oeuvre-t. A polgári nagyregény, a monumentális ábrázolásmód olyasféle teljesítményei, mint *A Buddenbrook-ház*, *A varázshegy*, vagy a *Doctor Faustus*, a klasszikus kisregény, a novella különféle változataival férnek meg. A goethei hangnem mellett ott találjuk a reformáció német prózájának előadásmódját, a középkori lovagregények stílusát, sőt a legenda, a mítosz naivságát is — de mindezt körmönfont tudatossággal, kiszámított bonyolultsággal, a gondolat súlyosságát, vagy játszi szellemességét egyaránt érzékeltető változatosságban. Thomas Mann epikája a német szépprózа fejlődési állomásait eleveníti föl, és a mítoszi, a mondai elbeszélőművészet olyasféle szellemes modernizálásaiban, mint a József-ciklus: a történelmi regényműfaj megújítására, ősforrásokból merítő felfrissítésére törekszik.

Amikor Thomas Mann művét úgy tekintjük, mint a polgári irodalom egy hanyatlástól, bomlástól mentesült, ép és nagy — de épp e nagyságában és épségében már csak epizódszerű, magányos megnyilatkozását, nem feledkezhetünk meg Lukács György jellemzéséről, aki szerint Thomas Mann „olyan polgári íróvá nőtt, aki a szocializmus elkerülhetetlennek tudott és igenelt perspektívájából tekinti a polgári társadalom embereinek életét, lelki válságait, sorsát". Thomas Mann, a polgári regényművészet e kései és egyedülállóan haladó, nagy képviselője — a polgárság válságának, felbomlásának nagy ábrázolója is. Thomas Mann nem tartozik a polgári társadalom apologétái közé, akik a figyelmet a valóban lényeges kérdésekről akár a lélektanilag, akár a formailag „érdekesek" felé terelik. A *Buddenbrooks*, melyet a családregény egyik legnagyobb arányú jelentkezésének tekinthetünk, tanulságosan állítható párhuzamba Gorkij *Artamonóvok*jával. Mindkét re-

gény a kapitalizmus kibontakozásának történetét mondja el. Gorkijnál a nagy lendülettel megerősödő, majd szétbomló orosz kapitalizmus, a maga paraszti, csaknem patriarkális kezdeteivel, és a harácsoló, kizsákmányoló jelleg kidomborultával, majd végül a szocialista forradalom távlatával: ha másféle társadalmi-történelmi viszonyok közt is, de ugyanazt a tanulságot példázza, mint Thomas Mann patrícius-regénye. Akár újkeletű legyen a polgárság, mint az Artamonóv-család — akár patinás, patríciusi hagyományokkal büszkélkedjék, mint Buddenbrookék: sorsuk ugyanaz. A kapitalizmus szubjektíve emberségesebb, „nemesebb" típusait kiszorítják a kíméletlen törtetők, a nyers és brutális „aranyásók" — és velük együtt maga a rendszer is megérik a pusztulásra. A kapitalista „jövő" azé a típusé, melyet Balzac már jó korán megrajzolt az *Elvesztett illúziók* Cointet-fivéreiben. De ez a „jövő": valójában a pusztulás bizonyossága. Ezt a pusztulást lehet a szocializmus hajnalán örvendő szívvel szemlélni — ahogyan Gorkij szemléli. És lehet az alkonyon tűnődő, elégikus humanizmussal, ahogyan Thomas Mann. Csak egyféleképp nem lehet: a valóság illúziós, hazug elhallgatásával, letagadásával. Persze, az új társadalom hajnalán örvendő érzés, vagy a régi típus letűntén borongó elégia felfedi számunkra a forradalmár — és a polgári humanista közti különbségeket is. Thomas Mann kétségtelenül az utóbbi — de olyan humanista, aki szemléletéből nem próbál a forradalmi, a proletár humanizmus ellen fegyvert kovácsolni. Különösen az utolsó korszak Thomas Mannjánál válik fontossá a tisztelet és rokonszenv a béke, a szocializmus tábora iránt. Thomas Mann, aki a második világháború idején Luther Márton mennydörgő szenvedélyének, hitvitázó haragjának nyelvén támadta, ostorozta a fasizmust — most az imperializmus tébolya láttán, a háborús uszítástól megundorodottan

képes megérteni azt a békeharcot, melyet egy új humanizmustól áthatottan, mi folytatunk.

Thomas Mann életműve két nagy témakört foglal magába. Körülbelül a húszas évek végéig a polgári társadalom, a polgári kultúra, művészet válságának témái foglalkoztatják — majd a harmincas évektől kezdve mind szélesebb teret nyer nála a *humanista hős* ábrázolásának feladata. A századvég kissé fülledt ízléséből kibontakozó Thomas Mann (gondoljunk a *Friedmann úr, a törpe* című novellára) nemcsak a *Buddenbrooks*ban, de a *Tonio Kröger*ben is ahhoz a kérdéshez nyúl, melyen művészetének sorsa fordul meg. A feleslegessé váló, meddővé satnyuló polgári művészet hitvallása már nem tudja kielégíteni; ez a kifinomult, de mind bágyadtabb művészet maga is idegen a korban, s idegenségével nyomasztón nehezedik felkentjeire. Tonio Kröger idegensége, magánya azt a sorsot jelzi, mely Thomas Mannra egykönnyen bekövetkezhetett volna: „Két világ között állok, egyikben sem vagyok otthon, épp ezért kissé nehéz a sorom . . .” — írja. Ebből a sorsból, ebből a helyzetből sikerült kitörnie a *Varázshegy* írójának. De a kitörés útja a polgári válság mély átélésén keresztül vezet. A *Halál Velencében* von Aschenbachjának végzetében ez a válság szólal meg — egy kor válsága, habár látszólag pusztán az egyén végzetét megmutató. És a *Varázshegy* Settembrinijének, Naphtájának annyi iróniával bemutatott vitáiban, ezekben a végül is sehová sem vezető, gyakran oly fárasztó és meddő eszmecserékben is a korválság indulatai, szorongásai kérnek szót. A *Varázshegy*ről még legfeljebb csak a becsületes kötelességteljesítés, a célt nem kérdező felelősségérzet „megoldása” felé nyílik kilátás. De ezzel a tanúsággal, ezzel az erkölcsi eszménnyel bizony nem lehet a fasizmus ellen védekezni.

A néha nagyon is közvetett módon szólaló Thomas

Mann eszménye, a humanista hős talán leggazdagabban a József-ciklusban nyer ábrázolást, de voltaképp a *Lotte Weimar*ban Goethe-képe is ennek a hőstípusnak megtestesítője. Ez a regényben feloldott, nagyarányú Goethe-tanulmány, a *Mesterek szenvedése és nagysága* Goethe-esszéinek e továbbfolytatása, mely a környezet tudatában élő Goethe-alakok felsorakoztatását oly ragyogóan tetőzi be Goethe hajnali félálmának, egymásból születő gondolatainak, asszociációinak szemléltetésével: a zűrzavarain, kísértésein, gyengeségein diadalmaskodó ember, a homályokon és ellentmondásokon túljutott humanista igazát hirdeti. De még inkább ezt hirdeti József, aki egy naiv-kegyetlen barbársággal, és egy rafinált-embertelen civilizációval áll szemben. A ravaszság és okosság, az életkedv és az erkölcsi erő, mellyel József diadalmaskodik, Thomas Mann leginkább optimista, legmélyebben bizakodó művévé avatja ezt a ciklust — és már csak emiatt is az imperializmus, a fasizmus brutális, dekadens szemlélete elleni tiltakozássá. Józsefben az ember tiszta — bár éppen nem forradalmi — erényei érvényesülnek — erények, melyeket Thomas Mann polgári humanizmusa oly magányosan és hasztalan hirdet az imperializmus viszonyai közepett.

A nagy mű, melyet élete zárókövének hihettünk, de amelyet újabb és friss, elfogulatlan kedvű remeklések sora követett: a *Doctor Faustus* visszatér a *Varázshegy* válságtematikájához — de a tanulság, melyet a maga Faustjának összeomlásából levon, sokkal egyértelműbb, mint Settembrini és Naphta vitáinak talányos „eredménye". Lukács György méltán mutat rá arra, hogy a regény hősének összeomlása nem *a* művészet összeomlását jelképezi, hanem itt „a kapitalista művészet összeomlásáról van szó, arról, hogy korunk tragédiájának van kiútja: a szocialista jövő építése". A szeretet, az együttérzés, a maga módján oly becsü-

letes megértés, mellyel ezt az építést szemléli — a tiszta szenvedély, mellyel a békét és hazája egységes, demokratikus fejlődését szolgálni kívánja, társunkká avatja őt, akinek ünnepét ünnepünknek érezzük, s művének a jövőt építő művek közt tudjuk helyét.

AZ OLVASÓ NAPLÓJA

(A Doctor Faustus szerkezetéről)

1

Egy remekmű árulkodó hézagai, itt-ott kiütköző váza néha többet mondanak el az alkotó szándékairól, módszeréről, mint legsikerültebb lapjai. Nem kell hát feltétlenül kicsinyességgel, rosszmájúsággal vádolni a kritikust, aki az ilyen árulkodó jeleket kutatja, s nem szabad „kegyeletsértést", illúziórombolást látnunk ott, ahol egy nagy műalkotás póreségeinek előmutatására a megértés, a „belátás" igényével vállalkozik valaki. Nemcsak a klasszikus, a hibátlan összhangú, kerekded tökélyű művek lehetnek nagyok. Vannak feladatok, vállalkozások, melyeknek nagysága néha épp a megvalósulás hiányai *ellenére* derül ki. Aki a csaknem lehetetlent kísérli meg — még ha adós marad is ígéretei egy részével: az óvatosaknál, a szokványosoknál — sőt az erejükhöz, határaikhoz, az ábrázolhatóság lehetőségeihez gazdaságosan és bölcsen ragaszkodóknál hasonlíthatatlanul többet adott.

Thomas Mann naplóját olvasva *(Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans)*, az író kétségeit, aggodalmait, melyekkel alkotása közben viaskodik — szo-

rongását, mellyel a barátok előtt felolvasott fejezetek hatását lesi — megkönnyebbülését, mellyel az első, elismerő, lelkesedő visszhangokat fogadja: épp a *Doctor Faustus* esetében a szokásosaknál, a természeteseknél — a minden alkotómunkával szükségképp együtt járóknál: indokoltabbaknak érezzük. Thomas Mann aligha hunyt szemet vállalkozásának kockázataira, s nem tudhatta, hogy a megkísértett veszélyek, a maga ellen kihívott erők nem lazították-e meg észrevétlenül is a mű szerkezetét, nem hiúsították-e meg eleve is az egész vállalkozást. A mégoly tudatos alkotó maga is kissé a „sötétbe ugrott" ezzel a regénnyel — sötétbe, akárcsak hőse, amikor az ördög szerződését elfogadta. Írói elhatározásnak a *Doctor Faustus* megalkotása nem kevesebb kockázat vállalását jelenti, mint szövetségre lépni a démonokkal, akik fölött a népmonda naivságával, vagy a drámai költemény műfaji lehetőségeivel uralkodni könnyebb, mint a modern regény ábrázolási eljárásaival, lélektanával, cinikus és tudós valóságismeretével. Az író egyetlen fegyvere itt az ördög ellen: az irónia volt — a mefisztói gúny ez emberibb és bonyolultabb ellenpárja, mely épp emberiessége és bonyolultsága miatt bizonyul magasabbrendűnek. A démonok mindig egyszerűek (ebben rejlik erejük) — az ember mindig bonyolult (ez biztosítja megváltását). Az ördög legendák emberhősei többnyire annak köszönhetik végső diadalukat, hogy bűneik-erényeik bonyolultságával az egyértelmű ördögi gonoszság nem tud megbirkózni. A „szimpla" ördög nem tudja *egészen* a maga zsákmányává megkaparintani áldozatát — Faust megváltatik, Adrian Leverkühn pedig „ördögi komédia" helyett egy emberi tragédia hőseként bukik el.

Thomas Mann iróniája az emberszeretet alkotói megnyilvánulása. Schweigestillné „megértése" éppúgy benne foglaltatik, mint annak a bírónak ítélete, akit a nagy *értők*,

a nagy gondolkodók hordanak magukban. Adrian Leverkühn történetét csak az irónia hangnemében lehetett regényszerűen elmondani — vagyis a bírálat és a könyörület együttes alkalmazásával. Az előadás irónikus kettősségét az biztosítja, hogy Adrian hidegségével Zeitblom túlságos, néha félszeg rajongása áll szemben — az olvasó egy ellentétes jellem és egyéniség tükrében látja meg a hőst, akinek „démonizmusa" ily módon bizonyos távoltartó bemutatást nyer. Az, ahogyan Thomas Mann a démoni szerződést a vérbajos fertőzés körülményeivel és következményeivel összekapcsolja, ugyancsak játékos-irónikus „realizálás" — a démoninak klinikaivá, a misztikusnak pathopszichológiaivá való átváltoztatása. Ez irónia és játékosság nélkül a téma csak egy huysmansi fülledtség és „ördögiség" különcködéseire szolgált volna alkalmul, s Adrian Leverkühn nem nőhetett volna a németség egy korszakának jelképévé.

2

Különösen a közép-európai népek elmaradottabb irodalmaiban, a polgári regény multszázadi virágzásával egy időben, a költői elbeszélés, az eposz, a verses regény a prózai epika eljárásaihoz, ábrázolási módszereihez, lélektanához, elemzéséhez próbált folyamodni — vagyis nem-regény voltában mind regényszerűbbé igyekezett válni. Thomas Mann-nál a regény a mítosz, a naiv-archaikus legendák ősi epikai fürdőiben keres megújhodást. A *Faustus* ennyiben folytatja a *József* kezdeményét, s folytatást lel *A kiválasztott*ban. A legendák, az ősi mesék vagy a népköltészet epikus alkotásai évszázados, nagy igazságokat és valóságokat testesítenek meg, fejeznek ki — naiv-leegy-

szerűsített sommázásai sokatmondó és jellemző sorsoknak, melyek újból és újból testet ölthetnek más-más korokban. Nemcsak Don Juan, Hamlet, Faust alakja, egyénisége támadhat föl lépten-nyomon, a legváltozatosabb színtereken, az emberiség életének legkülönbözőbb helyzeteiben és időpontjaiban. Amennyire élő — tovább élő — Don Juan, Hamlet, Faust mint *típus* —, annyira élő, tovább élő mint életpálya, mint sors, mint puszta történet is. A *József* írója ezt az ősi törvényt ismerte föl, s hasznosította bölcsen, játékosan, mély megértéssel újabb regényeiben. A Biblia, vagy a német mondák témáiban fölfedezte az emberi sors és jellem mindig érvényes, nagy képleteit — s meg-megújulásaikat hol régies, hol modern keretben mutatta be. A kortársi társadalom típusai — a Buddenbrookok, a Naphták és a Settembrinik mellé odaállította az ősi, a hagyományos típusokat: Józsefet, akivel rokonságot, habár távolít, tart Felix Krull — és Faustot, akinek újabb, modernebb megtestesülése Adrian Leverkühn.

Az irónia valamely összetettséget, kettősséget is jelent, s ez a kettősség az egész Faustus-regényen végigvonul. Gúnykacaj és meghatottság, hit és kétkedés, régiesség és modernség — Adrian mint hagyományos típus, és Adrian mint a két világháború Németországának típusa. Faust az előkép — és Nietzsche a közvetlen modell; a Nietzsche életében kimutatott fausti képlet teremti meg Adrian Leverkühnt.

Az ilyenféle kettősség és színt játszás a regényformában is helyet követel magának. Thomas Mann a témát a német népmondák világából választja — de feldolgozásában nem a hagyományos regényszerkezethez, cselekménymenethez, ábrázolásmódhoz folyamodik, s nem is az archaizálás vagy a jelképesség eljárásaihoz. A reformáció Németországának nyelvezete csak *pastiche*-ként juthat szóhoz a

regényben — s mi sem áll távolabb az írótól, mint a régi témát egyszerűen csak modern köntösbe öltöztetni: „frakkos Faustot" adni, a „frakkos Hamlet" mintájára.

A *Faustus* valójában: regény és esszé párosítása — az esszé szerkezetének, felépítésének, közlésmódjának és belső logikájának alkalmazása a regény cselekményére, jellemrajzára, lélektanára. Adrian Leverkühn története nemcsak regény — de *tanulmány* is. És mily szükségképp válik azzá épp a filológus Zeitblom tolla alatt — mily szellemes ötlet jóvoltából leli meg ez a mű a leginkább hozzá illő, legszervesebb formát, amidőn a memoáríró Zeitblom önkéntelenül is enged az otthonos és megszokott közlésmód ihletének, s memoárregényét egyre inkább az esszé, az értekezés, a tanulmány műfajához közelíti.

Regény és esszé párosodását mutatta már a *Lotte* is, ez a regénnyé oldott, nagyarányú Goethe-tanulmány. Tárgyát ott az ismeretanyagot megszerkesztő, logikusan fölépítő és kifejtő értekezés előjátékszerű fejezeteivel közelítette meg az író, s a hatalmas monologue intérieur szabad képzettársításaiban, egymást kergető emlék-felvillanásaiban is a költőit és az irodalomtörténetit, a regényszerűt és a tudományosat vegyítette össze. De ez az esszészerűség még szerencsésebben, még következetesebben érvényesül a *Faustus* lapjain.

Tanulmány-regényt írni egy képzeletbeli művész képzeletbeli életéről és életművéről: irónikus és játékos ötletek patakzását indítja el Thomas Mann-nál ez a feladat — de mély és magvas megfigyelések, elemzések alkalmait is elhozza. Tanulmányszerűnek azonban nemcsak a zeneelméleti fejtegetések, s a Leverkühn műveket elemző esztétikusi remeklések miatt érezzük ezt a regényt. Teremtő képzelet és tudatosító elemzés bravúrjai e részletek — az író egyszerre végzi el bennük a komponista és a zenekritikus

munkáját, zenét éppoly merészen alkot, mint elméletet — szinte a valóságos, hús-vér zeneköltőt várjuk, aki kottába foglalja mindazt, amit a *Faustus* ötletként feldob, zeneként megálmod és elképzel. De mégis, tanulmányszerűnek elsősorban a *Faustus* anyagcsoportosítását, közlésmódját, gondolati szerkezetét érezzük. Különösen erős ez a tanulmányszerűség az első részben, melynek zárófejezeteként Adrian és az ördög beszélgetését tekinthetjük. Lépcsőzetes felépítés érvényesül itt — Adrian tudatának, lényének legfontosabb rétegeivel ismerkedünk meg, rétegekkel, melyek sorsát és művét meghatározzák. A gyermekkor színtere, a Buchel-tanya, mint Adrian életének legtisztább rétege, a színtér, melyhez kétszer tér vissza: először Pfeiffering hasonlatosságában, másodszor pedig élő halottként. Kaisersaschern, az önémet megrekedtség és szűkösség, a misztika és a gótikus, kriptai lét, mely sohasem engedi el egészen magától („Nem magával vitte-e mindenüvé, ahová csak ment, és nem az határozta-e meg őt, valahányszor ő hitte, hogy meghatároz?") — íme, a második réteg, Nikolaus Leverkühn hangszerüzletével és Kretzschmar zeneelméleti előadásaival. És harmadiknak: Halle, a teológiai fakultás, Kumpf és Schleppfuss avatag satanizmusa, a lutheri Németország, Kaisersaschern folytatásaként, mint a leverkühni művészet termőtalajának teljessége. Ezekre már csak a „vérszerződésnek" kell következnie — hogy Leverkühn művészetének tragédiája elrendeltté váljék. Amit eddig nyújtott a regény — azt tanulmányként *is* nyújtotta, egy művész alkatának, alkotásai előzményének elemzéseként.

Thomas Mann a továbbiakban sem valamely életdráma képét adja — ez a regény legkevésbé sem drámai, hanem: állókép, egy mozdulatlan helyzet újbóli és újbóli megvilágítása. És a vállalt feladat épp itt válik veszélyessé, alig is megoldhatóvá — a regényforma itt már inkább gátol, akadályoz a maga cselekményigényével —, egy ilyen eseménytelen, eleve elrendeltetett életpálya regényszerű bemutatása éppoly hálátlan, mint kilátástalan lehet csak. És ezen a fokon lép szükségképp működésbe az írói technika, az ügyesség, a számítás, sőt, a ravaszság — mert a regényt, mely végképp tanulmánnyá kívánkoznék, csak (a szó legnemesebb értelmében) „szemfényvesztő" megoldásokkal lehet már továbbfolytatni.

Thomas Mann nem ír művészregényt, s — miként arra többen rámutattak — nem a *Jean-Cristophe* megoldásaihoz folyamodik. Ismételjük: Adrian Leverkühn életének alig is van már története, cselekménye — Pfeifferingben való letelepedésétől kezdve, megőrüléséig *csak* alkotásaiban él —, életét a művek jelentik. Adrian Leverkühnről tehát a továbbiakban még inkább csak tanulmányszerűen lehetne írni — és regény helyett, cselekmény fejében Thomas Mann valóban csak a Leverkühn-művek elemzését nyújtja is. Minthogy ki kell „töltenie" a tért, a szerkezet nyújtotta felületeket mindaddig, amíg a *valóban* regényszerű — sőt: drámai — mondanivalóhoz, Adrian katasztrófájához eljuthat. Minél inkább közeledik az ördögi „szerződés" lejárta, annál érezhetőbbé válik az író megkönnyebbülése, amiért végre a „maga vizeibe", a regény területére visszaérkezik. Itt már nem fenyegetik kockázatok, zátonyok — habár bennünket sem szabad megtévesszen az eddigi hajóút látszólagos sikere: nem *valóságos* utazás volt ez, ha-

nem igen gyakran csak annak látszata, elkápráztató varázslata, miközben magunk sem vettük észre, hogy a hajó, melyen vitetni véltünk, igazában egy helyben vesztegelt. De lám, a katasztrófa szakaszának közeledtével dagadó vitorlákkal vágtatunk, s körülötünk magasra csapnak a cselekmény-hullámok.

Mi történt közben? Mi tölti ki a tanulmányszerű első rész, s a valódi regényszerűségű záró rész közti szakaszokat?

A Faust-legendából Thomas Mann teljességgel kiiktatta a Gretchen-motívumot — így menekült meg Goethe egyszerű újraköltésének veszélyeitől, s attól a banalitástól, mellyel Kaisersaschern, illetve a két világháború Németországának jegyében ilyen „megváltatás" szükségképp együtt járt volna. Thomas Mann ördöge tanult Goethe Mefisztójától: üzleti feltételei közt a szeretés-tilalom foglalja el az első helyet. Adrian tragédiájának lényegéhez tartozik a „pokoli" hidegség — az imperialista korszak művésztragédiája épp abban különbözik a Goethe-korszak tragikumától, hogy nincs számára megváltás, ahogyan erre Lukács György rámutat. Az „ewig Weibliche" ilyen kimaradása — a Marie Godeau-epizód már a katasztrófa szerves előkészítéséhez tartozik — a cselekményességet, a drámát, a regényszerűt zárja ki. Thomas Mann ezen a ponton vállalkozik a hálátlan, s csaknem kilátástalan feladatra: újrateremteni a Faust-mondát — de annak leggyümölcsözőbb cselekményeleme nélkül. Az író a művészi igazságot választja (egy, az imperializmus korára jellemző művésztragédia bemutatását), s ennek az igazságnak kedvéért lemond a regényszerűség kecsegtető lehetőségeiről, lemond arról a cselekményről, melynek hiányát csak fáradságos bűvészkedéssel, verejtékes „szemfényvesztéssel" lehet ellepleznie. De inkább az elleplezést választja, semmint a mű legmé-

lyebb igazságából áldozzon föl valamit. Inkább a járhatatlan útnak vág neki, semmint a sikeresebbért, a simábbért a mondanivaló igényeiből engedjen. Inkább vállalja a forma, mint az eszme tökéletlenségét. „Szemfényvesztése" az igazság érdekében érvényesül, bűvészkedésre a legtisztább gondolkodói becsületesség készteti. Erőfeszítései, hogy a szerkezet tökéletlenségét csökkentse, leplezze: a művészi igazság szolgálatában, s egy magasrendű művészet érdekében bontakoznak ki.

A szerkezeti tökéletlenség itt tehát nem az eszme tökéletlenségéről — hanem az eszme valóban következetes és becsületes szolgálatáról vall. Az önként vállalt tökéletlenség ezúttal a tökéletességnél becsesebb.

Az írót egyaránt kötötte a Faust-legendához való ragaszkodás — és a legenda megváltoztatásának szándéka. Az előbbire a típus hagyományos voltának érzékeltetése — az utóbbira pedig a korszerű mondanivaló sürgetése késztette. De ha a *Faustus* szerkezete, formája nem is a tökéletes megoldást mutatja, ez semmiképp sem annak jele, hogy az író eleve lemondott a lehetséges tökélyű megoldás igényéről.

Thomas Mann erőfeszítései a hézagok kitöltésére, az egyenetlenségek elsimítására, a mozdulatlanság feloldására, a tanulmányba kívánkozó részek élénkítésére: egy nagy művésznek az anyaggal vívott küzdelméről tanúskodnak, s ez a küzdelem az öregkori műnek sajátos méltóságot ad. A *Buddenbrooks* spontán sikerültségével ellentétes mivoltában, a *Faustus* megoldott és megoldatlan maradt nehézségei, Thomas Mann alkotói pályájának tapasztalatai és tanulságai iránt — de írói erkölcse és gondolkodói felelősségérzete iránt is egyforma tiszteletre késztetnek. Ha amott a könnyű kezű teremtés bravúrját és szabatosságát csodálhattuk, úgy emitt a terhek vállalását, s a szembeötlő ered-

mény helyett a rejtettebbnek, a lényegesebbnek keresését. A *mester-nagyságnak* azt a fokát, melynek a legtöbb szenvedés az ára.

4

Az írói nehézségek, mint említettük, a legenda eredeti menetétől való szükségszerű eltérésnél kezdődnek. Adrian története itt a szó szoros értelmében megáll, vesztegel, a katasztrófa előkészítéséig. Helyette Zeitblom cselekménye kerül előtérbe, olyan „cselekmény", melyben Adrian barátjának is csak a szemtanú szerepe jut. A müncheni élet színes és zsúfolt állóképe szintén a tanulmány — nem pedig a regény — törvényei szerint kapcsolódik Adrian alakjához. Nem a cselekményt „segíti" előre, hanem teljessé teszi annak a kornak képét, mely a zeneköltő életművét és tragédiáját érleli. Adriannak nem a cselekmény révén van köze a müncheni élet alakjaihoz, hanem annak a történeti-esztétikai koncepciónak révén, melyet a regény kifejteni és ábrázolni kíván. Ebben a koncepcióban ugyanis Adrian műve és tragédiája — valamint a müncheni bohém-intellektuális légkör szorosan összetartoznak. Ezt az összetartozást azonban nem a cselekmény, nem a főhős életútja vagy a szereplők drámája fejezi ki, hanem a jelképes utalások és megfelelések spekulatív rendszere, mely a regényben megszokottabb és helyénvalóbb cselekmény-kapcsolatokat pótolja. Kaisersaschern mellett München jelképezi a két világháború Németországát — kettejük párosodásából fogant a hitlerizmus lelkülete is. Adrian és München kapcsolata nélkülözi a regényszerű szervességet — Adrian történetének mintegy csak a margójára kerül München. Helyesebben: Adrian története szorul igazában a Rodde-csa-

lád drámájának margójára — hisz ez a dráma szinte többet mond el a korról, mint a zeneköltő sorsa. És amit elmond: regényhez illő módon, valódi epikaisággal jeleníti meg. Igaz, Adrian és München között Rudi Schwerdtfeger alakja teremt némi kapcsolatot — de mily közvetetten s elvontan, mennyire csak jelképes érvénnyel! A Zapffenstösser-zenekar hangversenymesterének szomorú és banális vége mivel sem járul hozzá Adrian sorsának alakulásához — holott a megtébolyodott egy mellékmondatban még gyilkosának is vallja magát a szörnyülködő vendégsereg füle hallatára. Schwerdtfeger valódi szerepe abban rejlik, hogy közreműködésével fordul visszájára a Faust-monda Gretchen-motívuma: ő kaparintja el Adrian elől — de ez utóbbinak titkos szándéka szerint — Marie Godeau-t, hogy ily módon elég tétessék az ördögi szerződés kikötéseinek, vagyis szerelem általi megváltatásra ne kerülhessen sor többé.

A müncheni cselekmény funkciója egyrészt abban áll, hogy „kitölti" a szerződés és a katasztrófa — a regény két legfontosabb, s a Faust-mondán épülő mozzanata — közti űrt. Másrészt abban, hogy alacsonyabb fokon ugyan, de az Adrianéval rokon pusztulások, katasztrófák felidézésével, jelképesen a zeneköltő sorsára utaljon. Clarissa öngyilkossága, Ines gyilkossága, Schwerdtfeger halála: Adrian sorsának előképei. Mégpedig nem *tragikus* — hanem *triviális* mivoltukban. Ines, aki a *villamoson* lövi le szeretőjét s ily módon a szokványos szerelmi drámát még a kínosan nyilvános botrány zajával is tetézi: mindez egyképp rémületes és triviális, „ízléstelenül" rikoltó és borzalmas. Valami hasonló színezetet nyer azonban Adrian összeomlása is, *meghívott vendégsereg előtt,* a kínos-megalázó nyilvános gyónás szörnyűségében — a mindaddig oly zárkózott és megközelíthetlen művész tragikus-groteszk hempergőzésében

— az emberi méltóságtól megfosztatás tobzódásában — az őrülteket, a megszállottakat övező borzalom helyett: a közszájra kerülő botrány útszéliségében. Ines és Adrian drámája mögött a poklok jéghideg röhejét, a „nevetés pandaemoniumát" érezzük, mely az *Apocalipsis cum figuris* első részét lezárja. Mert hiszen, mint azt a látomás ördöge már megmondta Adriannak: „A kárhozottaknak a kín mellett még a szégyen és a csúfság is kijut", sőt — „a pokol a teljesen kibírhatatlan, mégis örökké elviselendő szenvedés és kicsúfolás roppant kapcsolódásának tekinthető." S hogy a jelképek, a megfelelések legfelső sorára is tekintsünk: Adrian katasztrófája messzibbre utal, a hitleri Németország katasztrófájára — borzalom és csúfondárosság, tragédia és trivialitás e végső, ördögi vegyülékére. Goethe Faustját a megdicsőült Margit könyörgése mennybe emeli — Thomas Mann Faustusát a „pokoli röhej szélvésze" ragadja el a mélybe, hogy ott nemsokára a hitleri Németország kövesse őt, mely szerződést ugyancsak az ördöggel kötött.

A müncheni cselekmény tehát amellett, hogy „kitöltötte" a szerkezet egyes üresen maradt szakaszait, egy elvontabb és magasabb értelemben Adrian—Faustus történetének legbenső értelmét segített megvilágítani. Szerepe tehát, ha nem is a klasszikus regény törvényei és eljárásai szerint, de költőileg és gondolatilag indokolt. A regény számos egyéb mozzanata és motívuma azonban már sokkalta kevésbé szervesen kerül a helyére.

5

A monda Faustja a szerződés után kilép az életbe, átadja magát a kalandoknak és élvezeteknek — Adrian azonban épp a szerződés után vonul vissza az apátszoba magá-

nyába, hogy az alkotás legmélyebb vizeibe merüljön alá. A mondától való ilyen — már többször emlegetett — eltérés űrt hagyott a történet menetében, s ezt az űrt a müncheni cselekmény csak részben töltötte ki. A regény második fele ily módon epizódok sorozatává alakul, novellaszerű, kis jelenetek füzérévé, melyek egy része kizárólag azt a célt szolgálja, hogy kitöltse az expozíció (a szerződés megkötése) és a katasztrófa közti időközt. Ezek az epizódok részben a Leverkühn-művek létrejöttéhez kapcsolódnak, s Thomas Mann játékos kedve szabadon csaponghat bennük — mint például Mr. Capercailzie tengermélyi utazásaiban, melyek a *Mindenség csodái*nak megkomponálását készítik elő. A *Doctor Faustus* nem tartozik ama regények közé, melyeknek menetét — látszólag már-már az írótól függetlenül is — a szereplők jelleme, szenvedélyei alakítják, vagyis, melyeknek bonyodalma, cselekménye a regény anyagában rejlő erők és irányok szerves szülemménye. A *Doctor Faustus* cselekményének egy része az írói invenció újabb és újabb teljesítményeiből tevődik össze — az írói lelemény szakadatlan, s mindig más irányú erőfeszítéseire van szükség ahhoz, hogy ez a cselekmény létrejöhessen. Míg a világirodalom nagy regényeinek többségében az egyszeri lelemény a cselekmény és a jellemek kibontakozásához már elegendő — addig a *Doctor Faustus*ban az írónak minduntalan „előlről" kell kezdenie az élénkítés, az epizód-teremtés munkálatait. Ez a regény nem a „szőttes", hanem a „mozaik" technikáját mutatja.

Ilyen mozaikok: Mme de Tolna alakja, fellépte, rejtélyes és visszahúzó szerepe. Ilyen még Fitelberg epizódja is — mozaikok, epizódok, melyeknek szellemes, aprólékos kidolgozottsága a novellaíró Thomas Mann erényeiből ad ízelítőt —, de ezeknek az epizódoknak sem előzményük, sem folytatásuk nincs. Nem lehet őket egy szintre helyezni

Kaisersaschern vagy Halle epizódalakjaival — hisz Kretzschmar éppúgy, mint Kumpf, szervesen bekapcsolódnak Adrian fejlődésébe, s művészi énjének egy-egy rétegét jelképezik. Mme de Tolna vagy Fitelberg csak közjátékok — az állóképben. A novellai technika, melyet Thomas Mann az epizódok kidolgozásánál alkalmaz, a túlságos kikerekítés, a túlontúl kedvelt időzés e jeleneteknél: éppen nincs összhangban a regény egészében alkalmazott technikával, s a szándékot, melyet az író leplezni kívánna, néhol kiáltóan árulja el. Míg az olyan kitűnően megrajzolt mellékalakok, mint Meta Nackedey-é, vagy Kunigunda Rosenstielé, akiknek vénkisasszonyos rajongásából az Adrian-típusú, ezoterikus egyéniségek *társadalmi* helyzetét, vonzóerejét ítélhetjük meg: nem kitérést, nem cselekménypótlékot jelentenek — addig Mme de Tolna, Fitelberg, sőt bizonyos mértékben Echo is: kelleténél világosabban tanúskodnak bizonyos szerkesztési feladatok megoldhatatlanságáról. Talán az lenne a magyar földbirtokosnő és a mulatságosan kozmopolita hangverseny-ügynök szerepe, hogy a Leverkühn-mű kisugárzásának, hatásának félszegségeire figyelmeztessen? Talán a magyar vonatkozásokat sejtető Esmeralda ellenképének szánta az író Mme de Tolnát, amire a regény bonyolult utalás-rendszere, motívumhálózata engedhet következtetni? Vagy egyszerűen a Faust-monda helyzeteinek játékos újrateremtéséről van szó — tehát a „nagyvilág kísértéseinek" jelentkezéseiről, amennyiben Mme de Tolna a múlt századi zenész életek romantikus szerelmi jeleneteivel szolgálhatna, Fitelberg pedig a dicsőség, a nyilvánosság reklám-trivialitásával? Bármelyik magyarázat a helyes, ezek az epizódok inkább *pótolják* a cselekményt, semmint szervesen sarjadnak belőle.

Ennek ellenére, az epizódokból adódó *gondolati* tanulság — melyet ugyan inkább a tanulmány, mint a regény

fejezhetne ki — mégsem mellékes. Az ördög célja: hogy Adriant lealacsonyítsa, hidegségében megalázza, a közönségességben meghempergesse — vagyis, hogy csúffá tegye mindenki előtt. Ezt a célját a megőrülés jelenetében el is éri — de még ez a jelenet sem mentes attól a tragikumtól, mely minden ördöginek nyomós cáfolata, s az emberi nagyság, méltóság záloga is. Az ördög épp ettől akarná megfosztani Adriant, még a szerződés lejárta előtt, életében és művében — hogy ez az élet a romantika, hogy ez a mű a triviális közkeletűség martalékává legyen. Adrian azonban ellenáll minden kísértésnek — és ugyanakkor betartja a szerződést is. Megvédi életét és művét, ez élet magányos hidegségét és a mű kényes gőgös zártságát, hozzáférhetlenségét — és ugyanakkor távoltartja magától szerelem és szeretet alkalmait, csábításait is. Amikor mégsem tartja távol — Echo esetében —, keserűen bűnhődik érte.

6

Mindezek nyomán föltehetjük a kérdést: *ördögi* mű-e Adriané, vagy *tragikus* inkább? Egészében a tagadás, a hazugság, az ámítás — a pokoli röhej hangjait szólaltatja-e meg — egészében tagadása-e az emberinek, a hívőnek és érzőnek, vagyis annak a humanizmusnak, melyet Schweigestillné és Zeitblom testesítenek meg? Mert Thomas Mann őket kettejüket említi, a regény „rokonszenves" szereplőiként abban a naplórészletben, mely a Fitelberg-epizóddal foglalkozik, s a művet benépesítő típusokat egy akvárium furcsa világához hasonlítja.

Mind Adrian, mind Zeitblom alakjába Thomas Mann nem keveset vitt bele a maga emberi-művészi elveiből, elképzeléseiből. A Leverkühn-típusú művészet látszólag igen

messzi áll Thomas Manntól — holott bizonyos pontokon lehetetlen észre nem vennünk érintkezéseiket. Leverkühn művészete: magányos és embertelen — s ebben gyökeresen különbözik Thomas Mannétól, melyet az emberszeretet, az érdeklődés, a *megértés* melege avat oly bensőségessé. Szíve szerinti embereszményét Schweigestillné képviseli, akitől mi sem idegenebb, mint Adrian távoltartó, kényes és egykönnyen sebezhető magánya, zárkózottsága. Viszont azt se feledjük, hogy Adrian őbenne találja meg az anyai kapcsolatot, mely talán gyermekkorában sem volt eléggé erős — és Schweigestillné az őrülési jelenetben úgy tartja karjai közt Adriant, mint saját gyermekét — mint a Pietà-k Madonnája a keresztről levettet. Adrianban sokkal több maradt meg Faustból, hogysem egész lényét az ördög egyértelmű tulajdonának tekinthetnők. Ellene mond az ördögnek Adrian erkölcsi nagysága és tragikuma. Erkölcsét és tragikumát érzi meg Zeitblom és Schweigestillné, amikor nem valami sznobizmus, és nem is egy szűk bohém-értelmiségi szekta áhítatával ragaszkodnak Adrianhoz. Kaiserschern és az „ördögi szerződés" — vagyis német-voltának teljes mélységű átélése: íme Adrian tragédiájának fő oka. Ez a sors azonban mégsem lett volna elkerülhetetlen, s amiként az Adrianéban, úgy a Nietzsche végzetében is az emberi nagyság tragédiájának lehetünk tanúi. Adrian sorsa példázza a hitleri Németországét — de Adrian nem azonos Hitlerrel, művészete nem azonos a fasizmus művészetével. Thomas Mann már az ellen is tiltakozott, hogy Nietzsche és a fasizmus ideológiája azonosíttassék — Adrian pedig éppen nem valamiféle előfutárja a fasizmus lelkületének, hanem annak a hanyatló világnak fia és kifejezője, melyre a fasizmus bekövetkezett, s mely a Leverkühn-féle művészetet is elsodorta. A véget fejezi ki ez a művészet, a hanyatlás hangulatát — de inkább részese a tragédiának, sem-

mint felidézője. Éppen ezért Adrian sorsát könyörülettel, szánalommal nézi az író — megértéssel is, akárcsak Schweigestillné.

A Leverkühn-életmű bizonyos értelemben Thomas Mann életműve egyes elemeinek túlhajtása, túlrajzolása. Nem épp az olyan túlságosan szembeszökő tények figyelmeztetnek erre, mint a *Gesta Romanorum*ból merített kis történet *(A boldog Gergely pápa születéséről)*, melyet Thomas Mann is feldolgozott *A kiválasztott*ban — méghozzá a bábjáték-iróniának és stilizálásának ugyanolyan hangnemében, mint Leverkühn. Sokkal többet mond ennél az a körülmény, hogy Adrian műveinek hidegsége, kényesfinnyás zárkózottsága mögött van valami a Thomas Mann-i irónia mértéktelen túlhajtásából, *ad absurdum*-viteléből. Úgy is mondhatnók: a regény mindkét fő alakjában, Leverkühnben és Zeitblomban is, Thomas Mann látásmódjának, magatartásának más-más irányú túlhajtását, *ad absurdum*-vitelét, majdhogynem karikatúráját figyelhetjük meg. Zeitblom humanizmusa rokon a Thomas Mannéval, hisz erősen korlátok közé szorítva, egy félszeg filológus körülményességével, szenvelgésével, Meta Nackedey, vagy Kunigunda Rosenstiel vénkisasszony-rajongására emlékeztetőn, de mégis tiszteletre méltó következetességgel képviseli az emberiest, a megértőt, művészet és jellem alázatos, önzetlen tiszteletét. Adrian sorsának tragikumát csak Zeitblom látja át — a megőrülés jelenetében mindenki más csak a botrányon háborodik föl, de Zeitblom és Schweigestillné megrendültsége, könyörületessége elveszi a kínos-borzalmas pillanat trivialitását, s az emberi méltóságból Adriannak még kínjában és szégyenében is visszaad valamit.

Thomas Mann a két főhőst a távoltartás és az azonosulás váltakozó, egymásba vegyülő színezeteiben mutatja be. Zeitblom humanizmusát becsületesnek és tisztának —

de tehetetlennek is látjuk. A hitlerizmusról a feljegyzések első fejezetei a burkolt gúny óvatosságával szólnak, a tudatos dagályosság szónokias eufemizmusával leplezve az idegenkedést, a benső ellenkezést. Később, a katasztrófa közeledtével ez a frivol fellengzés mindinkább lefoszlik, s helyét a harag, a kétségbeesés, a szégyen tisztasága, egyértelműsége foglalja el. Zeitblom a német nép és Adrian katasztrófájának párhuzamosságára döbben rá — és ez a rádöbbenés változtatja meg feljegyzéseinek hangnemét is, hogy a zárósorokban a gyász, a halotti fohász áhítatáig eljusson: „Egy magányos ember kulcsolja össze kezét és szól: Isten irgalmazzon szegény lelketeknek, barátom, hazám."

Zeitblom humanizmusán rajta van a Thomas Mann-i irónia bélyege; ez a humanizmus épp elég gyarlósággal, sutasággal, mosolyra késztető körülményességgel párosul ahhoz, hogy mindenfajta német ünnepélyességtől és meghatottságtól mentesülhessen az ábrázolása. Valójában az iróniát itt helyenként a humor váltja föl — legalábbis tisztán humoros hatású Zeitblom választékos stílusa, mellyel a leghétköznapibb helyzetekről szól, s az Eckermann-féle beszélgetések paródiájaként hatnak azok az időszerűtlenül fennkölt szakaszok, melyekben Zeitblom, a hű krónikás, a beavatott, a hiteles szemtanú szerepébe beöltözik. S milyen mulatságossá válik e szorgoskodó rajongás, mihelyt a leggyermekesebb féltékenység áruló moccanásait kell palástolnia, azt a rosszallással vegyes irigységet, mellyel Adrian és Schwertfeder barátságát kíséri. A hű krónikás alig tudja türtőztetni magát, hogy szerencsés vetélytársát alaposan be ne feketítse, s csak emennek boldogtalan sorsa miatt tud erőt venni magán.

Adrian Leverkühn arcképe tehát *ilyen* tükörből verődik szemünkbe, a rajongás *ilyen* hevétől övezetten — s így

csak annál feltűnőbb lesz hidegsége, embertelenül ezoterikus finnyássága. Ha Zeitblomban a Thomas Mann-i humanizmus elrajzolt, karikatúraszerű változatára ismerhettünk — úgy Leverkühnben az irónia egy jéghideggé fagyott, érzéseket visszasorvasztó, tilalmas és kietlen formájára. Ami Thomas Mann-nál még irónia volt, az Leverkühnnél már gúnyos, hideg nevetés. Az öngúny őnála a meghatottság leplezése — amiként Thomas Mann-nál az irónia is az érzés, az elérzékenyülés ellenszere mindig. Az *Apocalypsis* démoni nevetése Adrian lényének legmélyéből tör elő — a poklok kacaja: az ő hidegségének végsőkig vitele.

7

A *Doctor Faustus* a motívumok bonyolult rendszerén épül föl: a mű lényeges elemeinek, fordulatainak számos előképe, előkészítő epizódja bukkan föl, s ezek sűrűsödése, ismétlődése vezet egy-egy gondolat vagy fejlemény teljes kibontakozásához. Rámutattak már arra, hogy a *Lotte* monologue intérieurje mennyiben rokon Joyce eljárásaival. A *Doctor Faustus* motívumrendszere pedig Proust művével tart rokonságot — illetve, még messzebbre nyúlón, Wagner *Leitmotiv*-rendszerével, mely egyébként a prousti műnek is indítékot adott. A motívumok felbukkanásának, szövődésének, majd teljes kibontakozásának ez a rendszere igen jól megfelel a regény tanulmány-jellegének, s a *Doctor Faustus* felépítését a zeneművekéhez közelíti. A zenei szerkezet logikája annyiban rokon a tanulmányéval, hogy egy gondolat (téma) megszólaltatása után annak kidolgozásába, variálásába fog, hogy végül teljes gazdagságában, zengésében mutassa azt föl. Hasonlóképp a tanulmány is visszatér egy-egy tételhez, alapgondolathoz, s mielőtt összegező

feladatát elvégezné, a bizonyítás, a kifejtés bonyolult feladatait végzi el.

A regény legkövetkezetesebben végigvitt motívumsora: a *nevetés* mozzanatának kifejtése, gazdagítása, mind gazdagabb értelmekkel telítése, majd végül az *Apocalypsis* első részének zárókórusában a pokol hangjaként való megszólaltatása. Attól a nevetéstől, mely Adrianon a Kumpfnál elköltött, „sátánűző" vacsora után rohamként vett erőt, s melyből „csak lassan, eltérülő beszélgetések közben oldódott fel" — az *Apocalypsis* röhej-kórusáig a nevetés legváltozatosabb variációival találkozunk. Kretzschmarhoz írott levelében már ennek a nevetésnek mintegy esztétikai értelme derül ki: „Átkozott módon világéletemben nevethetnékem volt a legtitokzatosabban hatásos jelenségek közben, és ez elől a túlzott komikum iránti érzék elől menekültem a teológiába, abban a reményben, hogy csillapítja majd a bizsergést." Tegyük még ehhez az olyan vallomást, mint: „Langyosnak ugyan nem mondanám magam, határozottan hideg vagyok", gondoljunk Adrian „emberkerülő" voltára, amiben ő is „a hiányzó melegség, rokonszenv, szeretet kifejezését" látja — s eljutottunk Leverkühn művészi hitvallásának megfogalmazásához: „Miért van az, hogy minden úgy áll elém, mint önnön paródiája? Miért van önkéntelenül az az érzésem, mintha a művészet minden eszköze és konvenienciája *ma már csak paródiára volna jó?*" Mindebből nyilvánvaló, hogy Adrian művészetének javarésze: hideg, embertelen, csillogó *paródia* lesz.

Adrian jellemének, sorsának tükrét csak alkotásaiban találhatja meg — mutathatja fel az író. Az Adrianról szóló leglényegesebb regény-részek: műveinek elemzései. *Ezért* kell Thomas Mann-nak a regényformából a tanulmányéba átlépnie — Adriannak Kretzschmarhoz írt levele, az ördöglátomásról szóló feljegyzés, valamint a műveit elemző zene-

esztétikai fejtegetések: íme, a regény gerince. A *Doctor Faustus* tanulmány-regény formája tehát szervesen és szükségszerűen alakul ki. Az író látható élvezettel veti bele magát e fiktív életmű elemzésébe, invenciója itt érvényesül a legragyogóbban, a teremtő fantázia olyan remekléseiben gazdagok ezek az elemző fejezetek, hogy szinte csak egy valódi zeneköltőre várnak, aki ihletet merítsen belőlük. Thomas Mann következetesen végigvezeti ezen a fiktív életművön a paródia-jelleget; ezek a ragyogó, merész művek, melyek nagy részében maga az alkotó sem hisz, elvont, intellektuális, nemegyszer játékos voltukban: egy embertelen művészet szülöttei. A regény előkép-rendszerében e művek megfelelőiként azok az „ozmotikus" ál-növények szerepelnek, melyekkel Adrian apja kísérletezik, különféle kristályokból varázsolván elő az életnek e „búbánatos utánzóit", melyek fényszomjasak, s halott létükre az élő növényzet megtévesztő utánzatát nyújtják. Jelképes a jelentősége már annak is, hogy láttukon Adriant csak úgy rázza a visszafojtott kacagás. Paródia, s az ál-növényzetre emlékeztető megtévesztés rejtezik a Leverkühn-művek mélyén is; a hideg nevetés különféle hangsúlyait hallhatjuk ki belőlük. A *Tengerragyogás* című szimfonikus fantáziával olyasvalamibe adja bele „tehetsége legjavát", amiben „titokban már nem hisz" — olyan művészi eszközökhöz folyamodik szándékosan, „amelyekről már tudja, hogy az elhasználtság határán vannak". A *Love's Labour Lost:* „Az operabuffa megújítása, a művészi persziflázs és a művészin gyakorolt persziflázs szellemében." A *Brentano-dalok:* „Az egész hagyományos zene fájdalmasan emlékeztető irónizálása."(!) *A tavaszi ünnep:* kitérő a paródiák sorában („Istenhez szóló sürgető engesztelő áldozat"), mely némiképp az utolsó mű lelkületére utal. *A Mindenség csodái:* visszatérés a paródiához — „a mindenség ábrázolásának ízig-vérig

bizarr és groteszk" műve. A *Gesta*-bábjáték: „Egészen különleges vegyüléke a nevetésnek és a fantasztikus meghatódásnak." Majd az *Apocalypsis cum figuris* a „nevetés pandaemoniuma" s egyszersmind a végső határ, ameddig ez a parodizáló, groteszk művészet eljuthatott. Helyesebben: az *Apocalypsis* már több is groteszknél és paródiánál: a démoni elkárhozás rettenete járja át ezt a művet, a zene már nem bujtatja játékos-gúnyosan a nevetést, hanem brutálisan kiadja magából, „tárgyiasítja", megszólaltatja. Majd még egy visszatérés a paródiához: a hegedűverseny, a „szalonzene apoteózisa".

Thomas Mann tehát nemcsak a regény ábrázoló hangnemében érvényesíti az iróniát (Zeitblom rajza révén), hanem egy fagyos, hitetlen, parodisztikus változatban (Leverkühn művei) az ábrázolás tárgyává is teszi. Ezt az irónikus tónust csak egy helyen veszíti el: az Echo-epizódban, melynek gügyögő meghatottsága, édeskés túlsága éppen nem képes azt a közjátékszerű idillt megteremteni, melyre pedig az író törekszik.

De a *Doctor Faustus* írója nemcsak ábrázoló művészetében vállalkozott pályája legnehezebb feladatára: költőként is a beleélés, a mélységes azonosulás legsúlyosabb igényeinek tett eleget. Az ilyen költői azonosulásnak egyetlen, hasonló méretű példájával találkoztunk már művében: a *Lotte* Goethéjének rajzával. Itt azonban még szigorúan megkötötte kezét maga a goethei mű — míg Leverkühn esetében a szabad teremtés, a kötetlen képzelet lehetőségei tárva álltak előtte. S hogy e lehetőségekkel mennyire tudott élni, arról az utolsó nagy Leverkühn-mű, a *Faustus-kantáta* tanúskodik. Thomas Mann naplóját olvasva megilletődéssel kell követnünk azoknak a zeneelméleti tanulmányoknak menetét, melyekkel a *Faustus-kantáta* „megírására" készül. Thomas Mann a „tizenkétfokú hangsoron ala-

puló technika" elsajátításával, Schönberg elméletének tanulmányozásával, a zenészbarátaitól kért tanácsokkal a fiktív mű „létrehozása" céljából hatalmas összhangzattani ismeretanyagot gyűjt össze. Ezzel nemcsak azt éri el, hogy a zenemű-fikció mentes lesz bármiféle „irodalmiságtól", bármiféle beléolvasott programtól — hanem azt is, hogy a mű költői mondanivalóját zeneileg, mintegy „szakszerűen" érezzük hitelesnek. A regény csúcspontja a *Faustus-kantáta* elemzése, mégpedig nemcsak költőiségének magas foka miatt, nemcsak azért, mivel Thomas Mann prózaművészete is itt már a költőibe, a tisztán zeneibe ömlik át — hanem elsősorban azért, mivel itt fordul meg Adrian sorsa a teljes megsemmisülésből, az emberi és művészi reménytelenségből és felbomlásból a remény egy kései, halovány, s mégis oly szívszorító ígérete felé. Kevesebb ez a *Faust* utolsó jeleneténél — s mégis, a pokolra szállás, az elkárhozás tényei mellett (sőt: azok ellenére!) — az ördögi szerződés cáfolata, az elvégeztetés feloldásának biztató jele foglaltatik benne. A bukás *itt* válik tragikussá — itt foszlik le róla paródia és groteszkség, csúfondárosság és cinizmus. Az ördög diadala nem teljes, Faust kárhozatát nem érezhetjük véglegesnek. A művész-tragédia nyomán, a pokolra vettetett hűlt helyén mégis megmarad valami az élet, a jövő, a fölemelkedés számára — „a legmélyebb vigasztalanságból mégiscsak kicsírázik a remény, még ha csak egészen halk kérdés alakjában is". A leverkühni életmű végső pontjáig jutottunk el, s a pusztulás, a kétségbeesés ez „engedménytelensége" átváltozik, átminősül a hit igényévé, bátortalan s mégis biztató ígéretévé. Vagy talán csak Zeitblom „hallja ki" mindezt a műből? De hisz ott van a „kifejlést magában rejtő" tétel: „Mert gonosz és jó keresztényként halok meg"! S ezek után mégiscsak hitelt kell adnunk a befejezésnek: „Egyik hangszercsoport a másik után lép háttérbe,

és ami megmarad, amivel a mű kicsendül, egy cselló magas gé-je, az utolsó hang. Aztán már semmi sincsen — csak hallgatás és éjjel. De az utórezgéseivel a hallgatásba akaszkodott hang, amely már nincs, amelyet már csak a lélek hall, és a gyász kicsengése volt, többé nem az, megváltoztatja értelmét, fényként áll az éjszakában."

Igen: fényként — távolian, alig felfoghatóan. Goethénél még a megnyílt mennyország teljes, misztikus fényessége, angyalok és doktorok, kórusok és zengzetek — a modern Faustnál pedig mindössze ez a gé-hang, mely a gyász kicsengéséből csak a zenekar elnémulása után, a lélekben és a képzeletben tud reménnyé, fénnyé átváltozni! Mily kevés — és milyen sok mégis.

A művész-tragédia — mely a modern művészet, s a német nép tragédiája is — az atlényegülés, a „túljutás" ígéretével zárul. Leverkühn nem torzkép, hanem tragikus áldozat. Nem az ördög művésze mindvégig és mindenestül, hanem lezárása, kicsengése valaminek, amin túl valami új kezdődik. A regény megújította, átváltoztatta, s új értelemmel zárta le a Faust-mondát, és amit a tökéletesség igényéből feladott, azt az igazság érdekében tette. Nagy, pályája delelőjén álló, a tökéletesség minden zálogát kezében tartó írótól ez a legalázatosabb, legtisztább áldozat.

Nagy alkotók öregkora néha a szeszély, a csapongás ötleteivel hökkenti meg, ejti tanácstalanságba az olvasókat. Thomas Mann új regénye, *A kiválasztott (Der Erwählte,* 1951. Fischer Verlag) valóban, ilyen meghökkentő olvasmánynak látszik, különösképp a *Doctor Faustus* után. *A kiválasztott* nyomán Mann életműve valamiképp „befejezetlenné" vált: folytatást, magyarázatot várunk még az írótól — egy új gondolatmenet végiggombolyítását —, csillapítását az új mű keltette kíváncsiságnak. Thomas Mann új regénye sokkal talányosabb, hogysem kielégíthetne bennünket, és sokkal távolabb vezet a kérdésektől, melyek őt egész életén át olyan makacsul, oly következetesen foglalkoztatták, hogysem összhangban érezhetnők régebbi alkotásaival.

Mégis: szemére vethetjük-e az írónak az öregkor különös termékenységét? Szabad-e elégedetlenkednünk, amiért ez az új regény talán az életmű egy új fejezetének kezdetét is jelenti?

Nem tagadhatjuk: ez a kezdet inkább fejtörést hoz —

mint megvilágosodást, és a *Doctor Faustus* eszmeiségéből — ez az új regény inkább: kitérésnek látszik. Thomas Mann ismét új csapásra tért, mint már annyiszor hosszú élete során.

Nagy eszményképének s ihletőjének: Goethének öregkora az életmű elmélyülését hozta, s a *Faust* második részével egy egész pálya filozófiai betetőzését is. De Thomas Mann új regényét nem tekinthetjük elmélyítésnek, betetőzésnek. Hanem szeszélyes, csapongó ötletnek inkább.

A kiválasztott a *Gesta Romanorum* egyik történetének, illetve Hartman von Aue lovagregényének *(Gregorius, vagy a jó bűnös)* témáját dolgozza föl, mely valóban szabad teret enged a képzelet, a stílus, és nem utolsósorban az irónia pompázásának. A középkori lovagregény műfaja azonban csak megtévesztően mutatkozik a valószerűtlen, kalandos történetek, a sárkányokkal viaskodó hősökről, a törpékkel és mágusokkal megküzdő szerelmes lovagokról szóló mesék gyűjteményének. Abban, ahogyan ez a műfaj a „középkor Balzac"-jánál, Chrestien de Troyes-nál jelentkezik: a realista irodalom igen értékes csíráira ismerhetünk. És ezek a realista elemek megmaradnak Chrestien de Troyes-nak, a lovagregény legnagyobb mesterének német tanítványainál, s köztük Hartman von Auenál is. A francia lovagregény a lélekrajz, az érzések, a szenvedélyek ábrázolása terén, a majdani realista regényművészet előfutára. És Thomas Mann újraköltésében a Hartman feldolgozta történet is a szenvedélyek helyenként megrázó, költői kifejezésévé nemesedik.

A flandriai középkor aranyéveiben játszódó regény egy hercegi testvérpár bűnös szerelméről szól, melynek gyümölcse, Gregorius, anyjától távol, neve- és származásatudatlan serdül bátor, szép, ifjú lovaggá. Hősi kalandokat kereső útjai során Bruges városának falai alá téved; e fa-

lak tövéből anyját, a hercegnőt tizenkét esztendeje ostromolja szerelmével — majd később hadaival is — egy állhatatos és erőszakos herceg. Gregorius a szorongatott hercegnő segítségére siet, lovagi mérkőzésben foglyul ejti a kérőt — s jutalmul a hercegnőnek (vagyis: tulajdon föl nem ismert anyjának) kezét nyeri el. Az akaratlanul bűnös házasság tragikusan végződik: Gregorius származása kiderül, s az összetört anya-feleséget otthagyja a fiú-férj, hogy egymástól mindörökre távol, bűnükért vezekeljenek. Gregorius olyannyira megtisztul, hogy pápává választják, s a regény befejezésében ő oldozza föl ugyancsak megtisztult anyját.

E naiv és groteszkül fantasztikus történetben Thomas Mann a képzelet és az irónia remekléseinek valóban szerencsés alkalmait tudja megragadni. A vérfertőzések sorozata: az antik irodalom híres Oedipus-témájának továbbélése, a középkori ember tudata által módosított formában. Thomas Mann nem mondhatott le erről a motívumról, hisz az a cselekmény lényegével függ össze.

Mi miatt folyamodott éppen ehhez a középkori lovagregény-témához a *Buddenbrooks,* a *Varázshegy* — a *Doctor Faustus* írója? Thomas Mann életműve bővelkedik az emberiség nagy, epikai műfajait felélesztő, merész és fáradságos kísérletekben. Hol a családregény, a fejlődés regénye, vagy a klasszikus novella formáiban szólal meg — hol pedig a bibliai mítoszok elbeszélő módszerét teremti újjá. A lovagregény műfaja is azért vonzhatta, mivel benne az emberiség egyik nagy elbeszélő hagyományának kincsei csillognak. Naiv hagyomány ez — de ugyanezzel a naivsággal valamikor mégis lényeges dolgokat közöltek az emberről a középkor költői — az ember természetéről és sorsáról, jóságáról és gonoszságáról, bukásáról és felemelkedéséről. Az ember bukását és felemelkedését énekli meg Thomas

Mann is, a középkori lovagregény formáiban. Abban, ahogyan Gregorius leküzdi a sorsára nehezedő végzetet, ahogyan lerázza magáról szülei bűneinek bilincseit: Thomas Mann egy mélyértelmű gondolatot is elrejt. Azt mutatja meg, hogy az ember erkölcse, akarata győzedelmeskedni tud azokon az ösztönökön, „megkötöttségeken", homályos erőkön, melyek talán öntudat alatt lappanganak — s melyeknek „mindenható" erejét a freudizmus hirdette. Gregorius győzedelmeskedik a sorsát megszabó „komplexum" — a létét bilincsbe fogó „incestus" felett.

Gregorius az az ember, aki „összeszedi magát" élete legsúlyosabb helyzeteiben, s nem alkuszik meg, nem keres kényelmes kiutat az erkölcs törvényei, parancsai közül. Lemond hatalmáról, boldogságáról — hontalanná válik, hogy ismét megtalálja önmagát. Gregorius a tiszta, bátor, erkölcsében erős ember költői, nemes típusa.

De kívánatossá avathatta a lovagregényt Thomas Mann szemében az is, hogy e műfaj a német nép irodalmának szép és értékes hagyományai közé tartozik. Márpedig Thomas Mann műve eddig is e hagyományok bőséges foglalatát nyújtotta. Goethe klasszicizmusa éppúgy szerves részévé vált Thomas Mann művészetének, mint Luther prózájának nyers és fegyelmezett szenvedélye. Az utóbbinak heve csapott ki a nácizmust ostorozó írásainak ékesszólásában is. Thomas Mann tehát úgy nyúlhatott a középkori, német lovagregény elbeszélő formáihoz — mint például Ilosvai Selymes Péter Toldijához Arany.

Valami sajátos humor és irónia avatja a regényt igazán élénkké, lebilincselővé. És ha *A kiválasztott*ban a jellegzetes Thomas Mann-i tulajdonságok lenyomatait keressük: lehetetlen észre nem vennünk, hogy ez a regény sok mindent össze is foglal az író korábbi alkotásainak vonásaiból. A regény cikornyás, kedvesen tudálékos, naivul fontos-

kodó előadásmódja a József-regények korszakából ismerős — magának a vérfertőzésnek motívuma pedig egy korábbi Thomas Mann-kisregény témáját is szolgáltatta már. De valamennyi vonás közül az iróniát érezhetjük az író életművében leginkább általánosnak.

Ez az irónia *A kiválasztott*ban rendkívül szellemes és ötletes módon jelenik meg. Legjobb alkalmait magának a történetet elmesélő szerzetesnek, Clemensnek egyénisége szolgáltatja. A lovagregényi mese túlzásai, valószerűtlenségei, esetlenségei mintha a jámbor szerzetes tollának szeszélyességéből, botladozásaiból származnának. Szemforgató sopánkodással szörnyülködik a barát a szerelem „mocsáron táncoló lidérce" miatt — hogy annál élvezetesebb, s valójában felesleges részletezéssel számoljon be a testvérek bűnbeesésének minden mozzanatáról. Mentegetőzik, amiért szerzetes létére nem tudja elképzelni az udvarlás, a szeptevés módját — hogy néhány sorral később „avatott", körültekintő alapossággal szóljon ugyanezekről.

Thomas Mann sajátos, hiteles történelmi levegőt is teremt azáltal, hogy az udvari fényűzés, a ruhák, az ünnepségek stb. leírásánál a *középkori képzeletre jellemző* túlzásokat enged meg krónikásának, miáltal az előadásmód jellegzetesen korhűvé válik. Ez a technika valóságos újítás a történelmi regény terén, s a korfestés egy finom és bonyolult eljárását teremti meg.

Az író művészete érvényesül abban is, ahogyan a lovagregény elegáns udvari könnyedségét éreztetni képes. Elmaradnak a hosszadalmas, nehézkes csata- és párviadalleírások — a cselekmény menete fordulatos, ötletes —, és Thomas Mann megvalósítja a legnehezebbet is: rafinált, tudós tudatossággal írja meg — *naivnak* az egész történetet.

A kiválasztott egyik legjelentősebb ajándéka: a középkori ember tudatának, gondolkodásmódjának, logikájának,

érzésformáinak és humanizmusának elemző kifejezése. Mindehhez még a középkori mindennapok gazdag és részletes képeinek sorozata járul. Az írói beleélés teljesítményeit csodálhattuk meg a József-regényekben, amikor Thomas Mann egy pásztortársadalom embereinek tudatát keltette életre. Milyen találóan idézi itt föl egy normann sziget kolostori apátjának töprengéseit, amikor a pénz kamatoztatására elszánja magát. Milyen élőek a halászok, az udvari cselédek alakjai — mennyire népi és egyszersmind középkori módon cselekednek!

Sybillának, a hercegnőnek alakjában egyik legszebb női portréját rajzolja meg Thomas Mann: milyen árnyaltan, változatosan fejlődik Sybilla okos, merész, sőt helyenként cinikus és vad fiatal lányból olyan asszonnyá, akiben szerető, anya és feleség *egyazon* személyre összpontosuló érzései súlyos, mély konfliktushoz, ebből pedig a tisztuláshoz vezetnek. Thomas Mann kihasználja azokat a különc, lélektani helyzeteket is, melyek a regény furcsa, családi helyzeteiből adódnak: elemzi az embertelenül, visszataszítóan bonyolódott érzelmeket, és megmutatja kibontakozásukat, leegyszerűsödésüket is. Minden iróniája ellenére sem érezzük játékosnak: a bűnök közül, a szenvedélyek mocsarából a tiszta erkölcs sziklájára felkapaszkodó ember drámájává képes történetét magasítani.

JEGYZETEK ÉS FÜGGELÉK

A humanizmus kalandregénye az Országos Béketanács 1953. évi Rabelais-emlékünnepségén hangzott el ünnepi beszéd formájában. A *Cervantes*-tanulmány a *Don Quijote* 1950-es kiadásának bevezetőjeként jelent meg.

Az *Egy „eszményi" regény* első része Emily Brontë regényének 1941-es kiadása elé szolgált bevezetőül, második része a *Játék és Valóság* című tanulmánykötetben (1946) jelent meg először. A *Mickiewicz*-megemlékezés a budapesti Lengyel Olvasóterem 1955 novemberi centenáris ünnepségén hangzott el. A magyar és a lengyel romantika párhuzamairól szóló előadás a Lengyel Tudományos Akadémia Mickiewiczről tartott nemzetközi tudományos ülésszakán hangzott el Varsóban, 1956. április 19-én, *Les parallélisme, du romantisme hongrois et polonais* címmel. Az *Ősök*ről szóló, 1957-ben írt „olvasónapló" ebben a kötetben jelenik meg először. A *Pan Tadeusz*-tanulmány dátuma ugyancsak 1957.

A *Klasszicizmus és barokk* című cikk az *Egyetemes Philológiai Közlöny* 1936-os évfolyamában jelent meg. Az André Gide-tanulmányt *(Betegség és klasszicizmus)* Laczkó Géza felkérésére írtam 1944-ben, egy tervezett tanulmánysorozat számára. Ennek megjelenését a politikai események megakadályozták. Első ízben a *Játék és Valóság*ban adtam közre; svéd nyelven is megjelent *(Samtid och Framtid, Stockholm, 1947 VI.)*. Az 1946-os közlés idején a Lukács György realizmus-elméletével foglalkozó alábbi szakaszt függesztettem a tanulmányhoz:

Jegyzet és függelék (1946). „Betegség és klasszicizmus" viszonyának vizsgálására annak idején 1944 első heteiben, az a mély és kínzó probléma késztetett, mely a legújabb magyar irodalomnak a realizmussal szembeni sürgető állásfoglalásából fakadt, s mely szükségszerűen ifjúságának „szürrealista" korszakának levetkezésével járt.

Az út, melyen akkoriban oly húzódozva, bizalmatlanul indultunk el, ma már tisztán és csalogatón áll előttünk. „Balzac példája", melyet Halász Gábor állított elénk, s mely ellen annyi szenvedéllyel tiltakoztunk, mégis a helyes példaképnek bizonyult. Mi, akik egy forradalmi magatartás külsőségeihez ragaszkodtunk e példa ellenében, az igazi forradalmiságot most már kétségtelenül a realizmus oldalán látjuk. És mégis, ez a belátásunk nem a régebbi állásfoglalás megtagadására késztet, mint inkább arra az örömteli felfedezésre, hogy szándékaink és bírálóink eszményei közt talán nem is volt oly kínzó és áthidalhatatlan a különbség, mint a mi műveink és az ő kétségtelenül helyes prognózisuk között.

Talán ez az oka, hogy e Gide-tanulmányt, végső következtetéseiben ma sem érzem megtagadandónak, s azt, amit a „klasszicizmus" nevével illettem, továbbra is a jövő egyik gazdag, s a realizmussal éppen nem ellenkező lehetőségének vélem.

Ebben a hitemben Lukács György nemrégiben igen figyelmesen elolvasott könyvének *(Balzac, Stendhal, Zola)* egynémelyik része erősített meg. Az, amit ő „nagy realizmusnak" nevez, valójában a klasszicizmus néhány legfontosabb jegyét egyesíti magán, így elsősorban a *típus* realista meghatározásával kapcsolatban. „A realista irodalomfelfogás központi kategóriája és kritériuma — írja Lukács György — a típus, úgy a jellemeket, mint a helyzeteket, illetőleg az általánost és az individuálist szervesen összefogó sajátos szintézis." Mi egyéb ez, mint a klasszicizmus típuseszménye? S e hitünket később bőségesen igazolja ő is, amikor Julien Sorel és Mathilde de la Mole alakjáról írva, Stendhal kényszerére utal, mellyel „két abszolút átlag feletti, sőt rendkívüli" alakot kellett teremtenie, hogy a sajátos, egyéni jellemvonásokon kívül az általános, a tipikus, az egész korra jellemző vonásokat is megtestesíthesse bennük. Önkéntelenül is a *Les faux-monnayeurs* Édouard-jának fentebb idézett megjegyzésére kellett itt gondolnom, mellyel regényét oly

„sajátosnak és mégis általános érvényűnek" képzeli, mint az *Athalie,* a *Tartuffe* vagy a *Cinna.* Vagy arra a másik részletre, ahol Mithridatesnek és fiainak beszélgetését csodálja meg, jól tudván, hogy soha apa és fiai így nem beszéltek egymással, s mégis, valamennyi apa és fiú önmagára ismerhetne bennük. Gide törekvése, hogy „az általánost a részleges által fejezzük ki" — épp fordítottja a Lukács György-féle „nagy realizmus" elvének, de nem ellentéte! S idézhetném még Lukács könyvéből azt a nagyon jellemző mondatot is, mely szerint a balzaci alak „abszolút élethű, éspedig azáltal, hogy túl megy a hétköznapi élethűség korlátain..."

Eddig is tudtuk, hogy klasszicizmus, romantika és realizmus irodalomtörténeti fogalmak csupán, de a gide-i klasszicizmus és a „nagy realizmus" összevetése végképp meggyőzhet arról, hogy e fogalmak esztétikai-filozófiai értéke teljesen független az irodalomtörténeti korszakok külső körülményeitől, társadalmi vagy történelmi díszletétől. Az, amit Molière és Racine, Balzac és Stendhal megvalósítottak, Gide meg *akart* és *próbált* valósítani, s végül, amit Lukács György „nagy realizmusként" követendő eszményül elénk állított, valójában ugyanaz. A *Les faux-monnayeurs* Édouard-jának klasszicizmusa és a „nagy realizmus" ugyanannak a lényegnek más-más elnevezései.

De még tovább is folytathatnók törekvések és ellenhatások e csodálatos párhuzamait! Gide ugyanazon sekélyessé, gépiessé vált realizmus ellen lázadt fiatal korában, mely ellen mi is egy ideig a „szürrealizmus" érveit és megoldásait akartuk érvényesíteni. Ám ugyanezt a realizmust tekinti elégtelennek maga Lukács György is: „A modern realisták, akik a burzsoá ideológia hanyatlása folytán elvesztették a társadalmi viszonyoknak ezt a mély felfogását s így az absztrakció mélységeit is, hiába próbálják meg a részletek konkrétizálása által az *egész* konkrét voltát elérni." Nem hallgathatjuk el azonban, hogy Lukács György, aki az álrealizmus ellen a „nagyok" eszményét ajánlja, mellőzi az újító szándék számos megnyilvánulását, melyek a forradalmi kísérletek gazdag sorozatával színezték legújabban Európa irodalmának szürkülő képét.

Halász Gáborral folytatott vitám során azzal hárítottam el a realizmusnak holmi divatos köntösként való felöltését, hogy az

igazán nagy irodalmi korszakok csak önnön ellentéteikből születhetnek meg — mintha csak az eretnekség méhéből kiszakítottak válhatnának valóban hívőkké. A XVII. század klasszicizmusa a barokk-précieux áradást és szenvedélyt fékezte meg, a balzaci realizmus pedig a romantikát, melynek tüzei még ott parázslanak *A völgy liliomá*ban is. Klasszicizmus és realizmus csak akkor váltak hideg iskolává, amikor már nem volt mit „féken tartaniok" önmagukban, s amikor már túlontúl biztos mederbe terelték a vad és gáttalan folyamot, melynek kusza habjáról az első úttörők a biztos és gazdag partot megpillantották. Balzac és Molière nem csupán *előre* törtek, de tulajdon múltjuk ellen is viaskodtak, amire már az örökösöknek: Voltaire-nek, illetve a Goncourt-oknak nem volt szükségük.

Ezt a törvényszerűséget: az igazán nagy és teljes irodalomnak azt a képességét, hogy önnön ellentétét is hajtóerőként használja fel és érvényesítse, sokkal tisztábban látta Lukács György, amikor Stendhallal kapcsolatban a „megsemmisített s egyszersmind konzervált" romantikáról írt. Stendhal egyrészt kivetette magából a romantikát, másrészt továbbépítette művét a romantika tanulságain és eredményein.

S ugyanez a törvényszerűség ismétlődik meg a *Les faux-monnayeurs Édouard*-jánál is: elveti a „szürrealista" kísérleteket, de nélkülük, kerülőik nélkül a maga új klasszicizmusához sohasem juthatott volna el. Hasonlóképp mi sem hihetnénk oly őszintén és oly meggyőzötten az új realizmus jövőjében és lehetőségeiben, ha előzőleg meg nem próbáltuk volna ízlelni a valóságtól-elszakadás szédületét, a csoda, a révület izgalmait, s az irrealizmusnak ama önkívületét, melyet most, az újonnan meglelt valóság mögött is látni, tapintani vélünk, s melynek jóvoltából a valóság, az új realizmus valósága is, valami démoni, feszült hangsúlyt nyert immár számunkra.

Gide példájának, íme, ez a végső és leginkább időszerű tanulsága. Az, hogy e tanulságot az írónak nem is annyira műveiből, mint inkább eszméiből, elképzeléseiből, s legfeljebb csak tanítványainál testet öltött vágyaiból merítettük, mit sem vonhat le egy keresésekben gazdag élet ösztönző, sugalló értékéből.

Camus *La Chute*-jéről 1957-ben írtam, a tanulmány itt jelenik meg először.

A francia szellem Eckhardt Sándor hasonló című könyvének ismertetéseként jelent meg a *Magyar Szemle* 1938-as évfolyamában.

A *Chateaubriand*-ról, *Stendhal*ról, *Flaubert*-ről és *Zolá*ról szóló írások az *Új Idők* 1948-as évfolyamában jelentek meg. A *Thackeray*-tanulmány a *Hiúság Vására* 1950-es kiadásának bevezetője volt, a *Keller*-tanulmány pedig a *Hét igazak zászlaja* című ugyancsak 1950-ben megjelent válogatásé.

A *Puskin*-tanulmány a Szegedi Tudományegyetem Puskin-emlékünnepén hangzott el, előadás formájában, 1949-ben. A *Gogol*-tanulmány a *Holt lelkek* 1954-es, a *Háború és Béke* című írás pedig a regény ugyancsak 1954-es kiadásának utószavai voltak. A *Csehov* novelláiról szóló cikk a *Szabad Nép* 1954. július 15-i számában jelent meg, a *Gorkij*-tanulmány pedig a *Fórum* 1950-es évfolyamában.

A legboldogabb ember az *Ezüstkor* 1943 júniusi számában jelent meg. A tanulmányhoz függelékként a magyar nyelven még meg nem szólalt Ligne herceg írásaiból az alábbi válogatást illesztettem:

LIGNE HERCEG ÍRÁSAIBÓL

Casanova arcképe

Szép ember volna, ha nem lenne csúnya; magas növésű, herkulesi a termete; arcszíne olyan, mint egy afrikaié, szeme éber és teli szellemmel, ugyanakkor azonban gyanakvásról, nyugtalanságról és sértődékenységről tanúskodó, miért is meglehetősen vad a külseje, mint olyan embereké, kiket könnyebb haragra, mint jókedvre bírni. Keveset nevet, de megnevettet mindenkit; úgy tud elmondani egy történetet, mintha Harlekintől vagy Figarótól tanulta volna, s ezért igen mulatságos. Csak azokhoz a dolgokhoz nem ért, melyekhez leginkább érteni vél: vagyis a tánc szabályaihoz, a francia nyelvhez, az ízléshez, a nagyvilágisághoz és az élet-

művészethez. Csak tréfái nem tréfásak, csak filozófiai műveiből hiányzik a filozófia: egyéb művei tele vannak bölcselettel; mindegyikben van valami újság és meglepő mélység. Valóságos kútja ő a tudománynak, de oly gyakran idézi Homerost és Horatiust, hogy beleun az ember. Szellemességein és megjegyzésein attikai só ízlik. Érzékeny és hálás; de ha valami miatt nem tetszel neki, gonosszá, ingerlékennyé és összeférhetetlenné válik. Egy millióval sem tudnád jóvátenni, ha megbántottad egy ártatlan tréfával. Stílusa a régi előszavakéra hasonlít: terjedelmes, zűrzavaros és nehézkes; ha azonban elmesél valamit, így például a kalandjait, annyi eredetiséggel és drámaisággal teliti a történetet, hogy nem lehet eléggé csodálni, s úgy érezzük ilyenkor, különb Gil Blas-nál és a Sánta Ördögnél. Semmiben sem hisz, csak abban, ami a legkevésbé hihető, mivel végtelenül babonás. Szerencse, hogy becsületes és finom, mivel szokásos mentségével: „Megígértem Istennek" vagy: „Isten akarja így" mindenre képes lenne ezen a világon: szeret és megkíván mindent, miután azonban elérte, amit akart, le tud mondani mindenről. Asszonyok és kisleányok vannak mindig a fejében, de csak ott, és nem egyebütt. Mindez elkeseríti, haragra ingerli a szépnem, önmaga, az ég, a természet és az 1742. év ellen. Mindezért azon áll bosszút, amit csak megehet és megihat; ha már nem lehet isten a kertekben, vagy szatír az erdőkben, legalább farkas szeretne lenni az asztal mellett; nem kegyelmez meg semminek, vígan lát neki és szomorúan végzi, elkeseredve, hogy nem kezdheti előlről. Ha élt is néha felsőbbségével néhány ostoba férfi és asszony felett, hogy vagyont szerezzen: ezzel csak környezetét akarta boldogítani. Viharos fiatalságának legnagyobb zűrzavarai és nemegyszer nagyon is kétes kalandjai közepett becsületességről, finomságról és bátorságról tett tanúságot. Csak azért kevély, mivel senki és nincs semmije. Ha tőkepénzesnek, üzletembernek vagy nagyúrnak születik, bizonyára kellemes lett volna az élete; így azonban csak annyit kíván tőlünk, hogy ne ingereljük fel, és főként ne nevessük ki, hanem hallgassuk meg, és olvassuk fel figyelmesen, mert hiúsága mindig ugrásra kész; ne áruld el soha, hogy ismered a történetet, melyet el akar mesélni; tégy úgy, mintha most hallanád először. Ne mulaszd el mély meghajlással üdvözölni, mert egy semmiség miatt halálos ellenségeddé válik: pazarló képzelete, faj-

tájának fürgesége, utazásai, foglalkozásai, s jellemének szilárdsága, mellyel elviseli egykori testi és erkölcsi kiválóságainak hiányát, ritka s megbecsülendő emberré avatják, aki még ama szűk kör tiszteletére és barátságára is méltó, melyet hajlandó kegyeiben részesíteni.

II. József halála

(Levél az orosz cárnőhöz 1790. február 21-én)

Ő nincs többé, asszonyom! Nincs többé a fejedelem, ki díszükre vált az embereknek, az ember, ki díszére vált a fejedelmi rangnak! Kialudt e lángoló lélek, mint a gyertya, melynek viasza elfogyott; négy deszka között nyugszik e tevékeny test, és nem tud mozdulni többé. Egyike voltam ama négyeknek, kik a kapucinusokhoz vitték holttestét. Tegnap még nem lettem volna képes beszámolni erről Császári Felségednek. II. József oly elszántan halt meg, ahogyan élt: ugyanazzal a módszerességgel végezte, amivel mindenbe belekezdett. Ő maga állította össze a menet sorrendjét, melynek az Oltáriszentséget kellett elhoznia halálos ágyához. Még fel is kelt, hogy lássa, rendelkezései szerint hajtottak-e végre mindent?

Ezek az apró részletek most erőt öntenek belém: nem hittem, hogy tovább tudom folytatni ezt a történetet. Ő maga választotta ki az imákat, melyeket el kell majd mondani halála után. Amíg ereje engedte, el is olvasott néhányat, s ily módon eleget téve keresztényi kötelességének, bebizonyította, hogy ugyanúgy akarja rendben tartani a lelkét, ahogyan birodalmát is rendben tartotta. Bárói rangra emelte az orvost, aki közölte vele az utolsó igazságot; annyira szerette, hogy megkérte: kísérje el a sírig; követelte, hogy közölje vele a napot, sőt csaknem az órát, amikor le kell szállania oda, s az orvos ezt nagyon is pontosan tudta megmondani. A császár így szólott hozzám néhány nappal halála előtt, midőn visszatértem a magyar hadseregtől, melyet Sziléziában vezettem: — Az ön országa ölt meg engem; Gand elfoglalása volt a haldoklásom és Bruxelles eleste a halálom!

Köszönöm hűségét; térjen vissza a Németalföldre, és vezesse vissza Uralkodójához; ha pedig ez nem sikerül, maradjon ott, ne áldozza fel az érdekeit, hiszen gyermekei vannak!

Császári Felséged ezt mondotta nekem tíz év előtt, mikor kocsin hajtatott Carszkojezelóba: — Az ön Uralkodójának gondolatait mindig csak a hasznosság irányítja; hiányzik belőle minden könnyelműség: olyan, mint Nagy Péter cár: még azt is megengedi, hogy ellentmondjanak neki; nem neheztel meg, ha ellenkező véleményen van valaki, s mielőtt parancsolna, meg akar győzni.

II. József arcképe

Ha már azzal is el lehetne nyerni a Nagy jelzőt, hogy képtelenek vagyunk a kicsinyességre, Józsefet bizonyára Nagynak kellene neveznünk; de érzem, több kell ahhoz, hogy birtokába vehesse ezt a címet; dicsőséges, ragyogó, boldog uralkodás, híres haditettekkel, meglepő vállalkozásokkal, fenséges eredményekkel, s ezenkívül még bizonyára ünnepségekkel, örömökkel, bőkezűséggel. Holtában sem tudok jobban hízelegni neki, mint életében. A körülmények megfosztották II. Józsefet a csillogó alkalmaktól, hogy magát megismertesse. Nem lehetett belőle nagyember, lett azonban nagy uralkodó, első a legelsők között. Nem adta át magát a szerelemnek s a barátságnak, talán mivel nagyon is át szerette volna adni. Túlontúl tudatos akart lenni érzéseiben: fukarkodott a bizalmával, mivel nagyon sok uralkodót látott, kiket megcsaltak szeretőik, gyóntatóik, minisztereik és barátaik. Beérte a türelmességgel, mivel mindenekelőtt igazságos akar lenni: szándéka ellenére lett szigorú, holott csak pontosságra törekedett. Talán érdemtelenül nyerhettük el rokonszenvét, de biztosak lehettünk megbecsülésében. Óvakodott, nehogy részrehajlónak mutatkozzék kegyeinek osztogatásában: nem volt kedves azokhoz, akiket részesített benne, s azokhoz sem, akiktől megtagadta. A legnagyobb hatalmat akarta, hogy senkinek se legyen joga rosszat cselekedni. Lemondott az élet minden örömérőI, hogy munkára bírjon másokat: senkit sem vetett meg annyira, mint a lustákat. Fukar volt az állam javaival, és bőkezű a magáéval;

még a bőkezűség sem elég helyes szó: jótékony volt inkább! Értett az uralkodáshoz, és jól tartotta az udvarát, ha ez feltétlenül szükséges volt; Mária Terézia palotájának pompájával és méltóságával ruházta fel ilyenkor ezt a helyet, mely egyébként egész évben leginkább egy kaszárnyára vagy egy zárdára hasonlított. Neveltetése olyan volt, mint a többi uralkodóé, vagyis elhanyagolták, mivel nagyon is sokat foglalkoztak vele: mindenre megtanították, csak épp arra nem, amit leginkább tudnia kellett. II. József nem igérkezett kedvesnek fiatal korában, de hirtelen megváltozott a frankfurti koronázás után. Utazásai, hadjáratai, s néhány kiváló asszony társasága végképp kialakították egyéniségét. Élvezte a bizalmas ügyeket, és titoktartó volt, noha szeretett mindenbe beleelegyedni. Kellemes volt a modora, és sohasem vegyült belé vaskalaposság. Sokat áldozott azért, hogy jól érezze magát az emberek között: társalgás közben kétszeresen elragadó igyekezett lenni és kétszeresen udvarias az asszonyok iránt. Karosszéket húzott oda számukra, kinyitotta az ajtót, bezárta az ablakot, s valósággal a szobai személyzet feladatát látta el nagy fürgeségében. Udvariassága azonban védekezés volt a bizalmaskodás ellen. Nagyon is értett az apró árnyalatokhoz: nem volt olyan bőbeszédű, mint a többi uralkodó, aki ezzel akarja kimutatni magasabbrendűségét — ő inkább elleplezte a magáét, vígan társalgott, természetes szellemességgel.

Nem értett sem az evéshez, sem az iváshoz, sem a mulatozáshoz, és olvasni is csak hivatali iratait szerette. Naponta több óra hosszat zenélt. Hét órakor kelt, és miközben felöltözött, nevetett is néha, és minden különösebb bizalmaskodás nélkül megnevettette kamarását, orvosát és szolgálattevőit, kik imádták őt. Reggel nyolctól délig fel s alá járkált hivatalaiban, ahol maga diktált, írt és javított; este színházba hajtatott.

Lakosztályából dolgozószobájába menet húsz-harminc rosszul öltözött férfival és nővel állott szóba; átvette kérvényeiket, elbeszélgetett velük, vigasztalta őket, írásban vagy élőszóval válaszolt másnap ugyanabban az órában, s titokban tartotta a panaszokat, melyeket nem talált igazságosaknak. Csak akkor írt rosszul, mikor nagyon is jól akart írni; mondatai hosszúak és zavarosak lettek; kitűnően tudott négy nyelvet, s meglehetősen jól még vagy másik kettőt.

Emlékezete, melyet kevéssé vett igénybe fiatal korában, csak

annál jobban kiélesedett később; eszében tartott minden szót, minden ügyet, minden arcot: fel s alá sétált szobájában azzal, akit kihallgatáson fogadott; csaknem túláradó kedvvel beszélgetett vele, s mosolygó arccal; megfogta könyökét, majd mintha megbánta volna bizalmasságát, hirtelen elkomolyodott. Gyakran szakította félbe szavait, hogy egy hasábot dobjon a kandallóba, felvegye a hamupiszkálót, vagy odalépjen az ablakhoz. Sohasem szegte meg szavát és félvállról vette, ha valami rosszat mondottak róla. Magára haragította a pápát, a szultánt, a Birodalmat, Magyarországot, Poroszországot és a Németalföldet. A félelem, hogy igazságtalan lesz, és szerencsétlenné teszi népét, ha fegyveres kézzel akarja folytatni, amit elkezdett, félbeszakította terveit, melyekbe annyi lelkesedéssel fogott bele.

II. József vérének nyugtalanságával lehet magyarázni uralkodásának egyenetlenségét: egyetlen művét sem fejezte be, egyiket sem csiszolta ki, s hibájául egyedül azt lehet felróni, hogy mindent csak félig csinált: a rosszat, akár a jót!

A törökökről

Meg akarja ismerni valaki a törököket? Itt vannak ők, és ugyancsak különböznek attól a képtől, melyet megalkottunk róluk. Ellentétek népe: bátrak és gyávák, tevékenyek és dologkerülők, kicsapongók és hívők, érzékiek és durvák, keresettek és közönségesek, piszkosak és tiszták; rózsacsokor és döglött macska van a szobájukban. Ha az udvar, a hadsereg s a tartományok nagyjairól akarnék beszélni, ezt mondanám: kevélyek és aljasak, bizalmatlanok, hálátlanok, büszkék és talpnyalók, nagylelkűek és semmirekellők.

Mindezeket a jó és rossz tulajdonságokat, melyek közül az előbbiek fölényben vannak az utóbbiak felett, pusztán a körülmények hívják létre; a tudatlanság és érzékenység burka borítja őket, megóva szegényeket attól, hogy szerencsétleneknek érezzék magukat.

Valószínű, hogyha nem lennének ama szörnyetegek uralma alatt, akik kicsikarják belőlük fiaikat, leányaikat és kincseiket, nem

gyökeresedtek volna belé jük a szokások, melyek miatt ma barbároknak tekintjük őket.

Legfeljebb csak mosolyognak s fejükkel, szemükkel, karjukkal vagy kezükkel válaszolnak: ezekkel nagyon is nemesen tudnak bánni, de alig hallani hangjukat. Szavukban és szokásaikban nincs semmi közönséges. A janicsár inasa, aki mezítláb jár, és nem visel inget, csinos tud lenni a maga módján és sokkal választékosabb, mint az európai udvarok nagyúri ifjai: a legszegényebb török katonának alig van mibe öltöznie, damaszkuszi kardját azonban ezüst díszíti. Tanúja voltam, amint visszautasítottak kétszáz piasztert, mivel kevésbé féltek az éhhaláltól, mint a szégyentől.

A törökök megbecsülik a hálát és a jó bánásmódot, s életük bármiféle körülményei között, háborúban és másutt egyaránt megtartják szavukat: már csak azért is — mondották nekem —, mivel nem tudnak írni.

A törökök némely dologban a görögökre hasonlítanak és igen sokban a rómaiakra. Az egyiknek ízlésével, a másiknak szokásaival bírnak. Műveik érdekesek és gondolat ébresztők; gondolataik bájosak és finomak. A virágnyelvet kedvelik abban a kevésben, amit írnak vagy mondanak. Komolyak, mint a rómaiak, és nem kaphatók sem a nevetésre, sem a táncra. Mindkét feladatot a bohócokra bízzák; Ibrahim Nazirnak, akit kiűztünk Moldvából, volt öt vagy hat igen csinos rabszolgája, akik fényűző ruhákat viseltek, és vele együtt szálltak lóra. A törökök megmagyarázták, hogy igen kellemes számukra, ha felébredve csupa szép embert látnak, akik kávéjukat, pipájukat, szorbetjüket, füstölőre helyezendő aloé fájukat, ámbra-illatszerüket és rózsaolajukat behozzák. Gúnyolódnak rajtunk, amiért valamilyen silány szolga vagy öreg lakáj gyújt be kályháinkba, és húzza szét függönyeinket. Legtöbbnyire fekszenek, akárcsak a rómaiak, kik a törökökhöz hasonlóan, kényelmes heverőkön pihentek és étkeztek egész nap. A tunikák és papucsok bizonyítják, hogy e két nép nem volt nagy barátja a sétának. Senki sem tud olyan dühös és feldúlt lenni, mint a hideg és egykedvű emberek. A törökök, akárcsak a rómaiak, bosszút állanak, ha kell, máskor azonban szelídek. Nem vitatkoznak és nem civakodnak egymással. Ha a népkormányzat nem hozná mindig magával a pártütést, a fondorkodást, a féltékenységet, s mindazokat a bűnöket,

melyek velük járnak, a rómaiak derék emberek lettek volna; s ha ellenkezőleg, a szultánnak és a Birodalom két-három nagyurának zsarnoksága nem mételyezné meg őket, a törökök lennének a földkerekség legjobb emberei.

Tudatlanok lévén lustaságból és politikából, babonásak megszokásból és számításból: természetes és szerencsés ösztön vezeti őket. Mivé válnának Európa népei, ha egy szappankereskedő lenne a miniszterelnök? egy kertész a nagyadmirális és egy lakáj vezényelné a hadsereget? Hol találnánk olyan embereket, akik egyaránt alkalmasak arra, hogy gyalog, lovon, vízen harcoljanak, ügyesek legyenek mindabban, amibe belefognak s ezenfelül még rettenthetetlenek is? Mivel összekuszálódott a társadalmi rendjük, és senkinek sincs meg a maga helye, valamennyiüknek joga van mindenhez, s mindenki türelmesen várja a helyet, melyet a sors kijelölt számára.

Kíváncsi utazók és jó megfigyelők: ahelyett, hogy lapos elmélkedéseket irnátok Európa népeiről, melyek nagyjából hasonlítanak egymásra, fordítsátok szemeteket Ázsia felé, ha újat, szépet, nagyot, nemeset, sőt: értelmeset akartok látni!

A kertek szeretetéről

Az egész világot át szeretném fűteni kertek iránti rajongásommal. Azt hiszem, gonosz ember képtelen lenne erre. Ahogyan képtelen is bármiféle rajongásra. De ha ugyanebből az okból szeretem a különc fűvészt, a fürgén ugráló lepkegyűjtőt, a kagylók gondos kutatóját, az ásványok komor szerelmesét, a hideg mértantudóst, a költészet, a zene és a festészet háromszoros bolondjait, a szórakozott írót, az elvont gondolkodót és a zárkózott vegyészt, nincs olyan erény, melyet örömmel rá ne ruháznék arra, aki a kerteket szereti! Elmerülve ebben a szenvedélyben — az egyedüliben, mely az évek sokasodtával növekszik —, az ember lassacskán elveszti azokat, melyek feldúlják a lélek nyugalmát s a társadalom rendjét. Mihelyt átlép a városkapu felvonó hídján, kijutván a testi és szellemi romlottság hajlékából, hogy falusi birtokára menjen dolgozni

és örülni, szíve nevetéssel köszönti a természetet, és ugyanazt érzi, amit tüdeje, melyet felfrissít a tavaszi szél.

Családapák, tanítsátok meg gyermekeiteket a kertek szeretetére! Jobbak lesznek általa. Ám azért műveljék csak a többi művészetet, hogy annál tökéletesebbé tegyék azt, amelyiket most hirdetek. Ha azon töri a fejét valaki: hogyan tudna egy vízmosást befásítani, és megváltoztatni egy patak folyását, sokkal több a teendője, hogysem megbízhatatlan polgár, fondorkodó tábornok, vagy összeesküvő udvaronc válhatnék belőle. Ha a törvények ellen akarna írni az ilyen ember, vagy feljelentést készülne tenni a haditanácsnál, vagy ki akarná ütni a nyeregből feljebbvalóját, esetleg intrikálni óhajtana az udvarnál, bizonyára lekésne mindenről, mivel tele lenne a feje facsoportjainak gondjaival, virágágyaival, vagy az elrendezendő platánbokrokkal. Még arra sem igen jutna ideje, hogy visszaéljen barátja feleségének engedékenységével, s igyekeznék minél hamarabb hazakerülni kertjébe, hogy ott keressen engesztelést a legédesebb bűnért.

Egy óda, egy megnyert ütközet, egy merész és hatalmas ecsetvonás, az ihlet művei csupán. A kerteknél azonban az utazások és az olvasmányok tanulságaira, éleslátásra, ítélőképességre s minden művészet egybekapcsolására van szükség. Nincs nehezebb, mint ügyesen elhelyezni egy vízesést. Hihetetlenül ízléstelen a lépcsőzetes megoldás. Sziklát választani, hacsak a környezet, a véletlen nem pártolják ezt a megoldást, egyenesen nevetséges. Ha nagyra sikerül, valóságos vízpazarlást kíván, ha pedig kicsire, akkor úgy fest, mint valami asztali dísz vagy gyermekjátékszer. Ha magasról hull alá a víz, odafönt szélesebb, mint alant, s végül, miután két-három ágba oszlott, egészen szétbomlik, amíg földet ér.

Marad még a lépcsőzetes vagy szőnyegszerű megoldás. Az első lehetővé teszi, hogy takarékoskodjunk a vízzel, de nagyon is egy hangú, A második túlsok vizet pazarol, és nem eléggé változatos. Az akadályok, melyeket kigondolunk, túlságosan törmelékszerűek és egyformák. Az örvény nagyon is sok kavicsot görget, s kőágya egyaránt bántja szemünket és fülünket.

Az a fontos, hogy mindvégig egyenletes legyen az esés, de oly kevéssé feltűnő, hogy a mesterséges akadályokat eltüntesse a vizek bugyborékolása.

Nagy értelmet igényelnek a szigetek is. Túlságosan csupaszon nem eléggé hatásosak és kicsinyeknek látszanak. Kelleténél jobban teleültetve egybeolvadnak a patak vagy a halastó partjával. Megfigyeltem, hogy ilyen célra magas szálfák a legalkalmasabbak, melyeknek törzse között áttetszik a víz.

Javítsuk ki a természetet, ahelyett, hogy mesterségesen akarnánk természetet teremteni. Kevés pataknak folyásával lehetünk megelégedve. Kényelmes medret kell teremtenünk számukra. Telepítsünk sajátos keretet köréjük, és rendezzük be ízlésesen partjukat. A szőlőkertek disztelen látványt nyújtanak nyolc hónapig, a mezők fél évig, a virágok pedig tíz hónapig, ha nem újítjuk meg őket, mivel egyébként csak a puszta föld látszik.

A virágok puhasága, a különböző lombok és gyümölcsök árnyalata sajátos kiváltságokat biztosít némelyik kertnek a másik fölött. Tapasztalataim alapján azt tanácsolhatom, hogy foltokkal dolgozzunk, különben a színek túlságosan fárasztóak lesznek. Nagy csoport rózsák, szegfűk, vagy tulipánok; de mindez változatosan, esetleg álcázott cserepek segítségével. Ám ments Isten a lépcsőzetesen egymás fölé helyezett virágtartóktól, melyek egy falusi szent ünnepére illenének, vagy egy mezei kápolnába. Ugyanígy kerüljük azt is, hogy húsz fát helyezzünk el egymás mellett lenszürkén, lilán, rózsaszínűen, fehéren, sárgán, vagy mályvaszínűen.

De nehogy a kőművesek munkája kelleténél jobban megterhelje a földet, melyet alá akarna támasztani; meszük nehogy elégesse a mezők zománcát, cementjük nehogy derékba törje a margarétát, az ibolyát és a költészetet, lábuk fel ne dúlja a nimfák ágyait!

Szeretem, ha ez utóbbiak az erdők fiatal isteneivel kergetőznek, akik iránt növekvő, noha öntudatlan szenvedélyt kezdenek érezni. Félre a lépcsőkkel! Szelíd lejtők illenek az ő játékaikhoz.

Boldog lennék, ha mindez sikerülne, s ha megszépítvén a természetet, helyesebben: közeledvén hozzá, vagy még inkább: érezletvén azt, ízlésünkkel tudnók megajándékozni! Kertjeinkből messzibb tájakra vezetne ő bennünket: szellemünk gyakran folyamodnék hatalmához, s tisztább szívünk lenne a legdrágább templom, melyet neki felajánlhatnánk.

Lelkünket felhevítenék erényei, s az igazság lakni jönne kö-

zénk; a törvény elhagyná az Egeket, s százszorta boldogabban, mint az Olymposon: az istenek könyörögnének az embereknek, hogy fogadják őket maguk közé.

A *Giraudoux*-recenzió a *Napkelet* 1935-ös évfolyamában jelent meg, *Gyergyai Albert* könyvének ismertetése pedig az *Apolló* 1937-es évfolyamában.

A *Wilder*-esszé a *Sorsom az ég* 1948-as kiadásának volt utószava; a *Charles Morgan*-tanulmány ebben a kötetben jelenik meg először; első részét, *A tanítás*t 1945-ben, a *Láng*ról szólót pedig 1957-ben írtam; a *Borotvaélen*ről a Magyar—Angol Társaság 1947-es tavaszi ankétján vitatkoztunk.

A Martin du Gard-tanulmány a *Napkelet* 1938-as évfolyamában látott napvilágot. Az *Eric Knight* könyvéről szóló ismertetés a *Magyar Csillag* 1943-as évfolyamában jelent meg, a Steinbeck-cikk az *Új Idők* 1946-os évfolyamában, a *Hemingway*-jegyzet az *Akiért a harang szól* 1957-es kiadásának végén, a *Lu-Hszin*-recenzió pedig az *Irodalmi Újság* 1952-es évfolyamában. A Graham Greene-jegyzet a *Játék és valóság*ban foglalt helyet; a *szovjet írókról* szóló írás azon a sajtófogadáson hangzott el, melyet Alekszej Tolsztoj *Elbeszéléseinek* és Katajev *Hajrá*jának megjelenése alkalmával rendezett az egyik könyvkiadó 1956 februárjában; megjelent a *Csillag* 1956-os évfolyamában.

A *Sartre*-tanulmány a *Válasz* 1946-os, a *Camus*-tanulmány pedig 1948-as évfolyamában jelent meg; a *Jules Romains*-ről és *Simone de Beauvoir*ról szóló „olvasónapló" pedig a *Nagyvilág* 1957-es évfolyamában.

A *Thomas Mann*-megemlékezés a *Magyar Nemzet*ben (1955), *A kiválasztott*ról szóló írás a *Csillag*ban (1952) látott napvilágot, a *Doctor Faustus* szerkezeti problémáit elemző „olvasónapló" (1957) pedig ebben a kötetben jelenik meg első ízben.

TARTALOM

Bevezetés 5

ELSŐ RÉSZ

Két mester

A humanizmus kalandregénye (François Rabelais) (1953) 15
Cervantes és a *Don Quijote* (1950) 33

Két látnok

Egy „eszményi" regény (Emily Brontë) (1941—1946) 51
Négy írás Mickiewiczről .. ..
I. A centenárium (1955) 64
II. A lengyel és a magyar romantika párhuzamai (1956) 69
III. Az olvasó naplója (1957) 82
IV. A *Pan Tadeusz* (1957) 112

Klasszicizmus

Klasszicizmus és bárokk (1936) 135
Betegség és klasszicizmus (André Gide) (1944) 150
Egy klasszikus kísérlet (Camus: *La Chute*) (1957) 171
A francia szellem (Eckhardt Sándor könyvéről) (1938) .. 187

Romantikusok és realisták

Chateaubriand, a varázsló (1948) 201
Jegyzet Stendhalról (1949) 204
Thackeray és a *Hiúság Vására* (1950) 209
Gottfried Keller novellái (1950) 235
A banalitás tragédiája (Flaubert) (1948) 260
A „naturalizmus apja" (Zola) (1948) 266

Északi csillagkép

Puskin (1949) 275
Gogol és a *Holt lelkek* (1952) 286
Háború és béke (1954) 300
Dosztojevszkij (1956) 318
Csehov novellái (1954) 324
Életöröm és új emberiesség (Gorkij) (1950) 332

MÁSODIK RÉSZ

Játék

A legboldogabb ember (Ligne hercegről) (1943) 355
Harc az angyallal (Giraudoux) (1935) 381

Révület

Sorsom az ég (Wilder) (1948) 389
Charles Morgan
I. A tanítás (1945) 395
II. A *Láng* (1957) 406
Jegyzet Sommerset Maugham-ról (1947) 418

Szolgálat

Roger Martin Du Gard: *Les Thibault* (1938) 423
Légy hű önmagadhoz (Eric Knight) (1943) 432
Lement a hold (Steinbeck) (1946) 438
A fordító jegyzetei
I. Graham Greene: *Hatalom és dicsőség* (1946) 441
II. Hemingway: *Akiért a harang szól* (1957) 447
Szülőföldem (Lu-Hszin) (1952) 453

Szovjet írók (1956) 459
A kilencedik hullám (1953) 466

A mandarinok

A szabadság útjai (Jean-Paul Sartre) (1946) 475
A reménytelenség útjai (Camus) (1948) 488
Az olvasó naplója (Michelet — Jules Romains — Simone de Beauvoir) (1957) 502

A humanista. Három írás Thomas Mannról

I. A nyolcvan éves Thomas Mann (1955) 521
II. Az olvasó naplója (A *Doctor Faustus* szerkezetéről (1957) 528
III. A kiválasztott (1952) 552

JEGYZETEK és FÜGGELÉK 559

© *Sőtér István, 1957*

Felelős kiadó a Szépirodalmi Könyvkiadó igazgatója
Felelős szerkesztő: Vajda Miklós
Műszaki vezető: Jánosa István
A címlap és kötésterv Kálmán Klára munkája
Megjelent 2000 példányban
Terjedelme 36,25 (A/5) ív
Ez a könyv az MNOSZ 5601—54 és a 5602—50 Á szabvány szerint készült

57/4327. Egyetemi Nyomda, Budapest. — Felelős vezető: Janka Gyula igazgató